PN2728
.C44
A3

PUT' AKTERA

Acq. Dept., Library

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PN2728
.C44
A3

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/putaktera00chek

192

ACADEMIA

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ

СУДЬБЫ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНЫЙ БЫТ В ОСВЕЩЕНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ СЦЕНЫ

СЕРИЯ КНИГ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
П. И. НОВИЦКОГО и Евг. КУЗНЕЦОВА

IV

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Мих. Ал. ЧЕХОВ

PN2723
.C44
A3

ПУТЬ АКТЕРА

С ПРЕДИСЛОВИЕМ
П. И. НОВИЦКОГО

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Обложка работы
В. М. ХОДАСЕВИЧ

Отдельные выпуски серии
нумеруются в порядке выхода их в свет.

Ленинградский Облстатит № 52781. Тираж 6.200 экз.
2-я типография Транспечати НКПС. Ленинград, ул. Правды, 15.

ПРОБЛЕМА АКТЕРА

(О записках М. А. Чехова)

1

Автобиографические записки М. А. Чехова не имеют узко-исторического значения. Конечно, история Художественного театра и I Студии не сможет обойтись без ценных исторических и бытовых материалов, которыми наполнены записки. Но значение их неизмеримо шире. Они представляют собою захватывающе интересный человеческий документ, историю души замечательного русского актера. И кроме того, они глубоко поучительны и современны. Они представляют исключительный интерес для разрешения самых острых проблем современного театра.

Главным работником театра, его творческим субъектом, основным производителем театральных ценностей является актер. От его понимания и истолкования замысла и сюжета драматического произведения, общего задания театра и намерений режиссера зависит физиономия театра. Актер выражает эпоху. Особенности и культурные свойства актера, его интеллектуальный и моральный кругозор, его философские и политические воззрения, степень активности его мировосприятия и связанности его с живой действительностью являются фундаментом, основой для истолкования того материала, который дает актеру жизнь, среда, драматург.

Наша эпоха требует от актера не только совершенного и всеобъемлющего технического мастерства. Наша эпоха требует, чтобы актер стоял на уровне современной политической, философской и художественной мысли, на уровне современной культуры. Актер не только должен в совершенстве владеть своим телом и голосом,—он должен в совершенстве владеть культурным материалом эпохи. Он не может, не должен быть односторонним узким ремесленником одного замкнутого в себе искусства, он должен знать и понимать всю область современной художественной культуры. Он должен принимать активное участие в общем политическом и художественном движении эпохи. Без такого актера не может быть никакого современного театра.

Поэтому понятно, что страстная исповедь одного из самых величайших актеров нашего времени, занимающего виднейшее место в системе советского театра, должна представлять первоклассный интерес.

2

М. А. Чехов прошел школу Достоевского. Он пережил «безысходную тяжесть» пессимистического мироощущения, жгучее чувство стыда и отчаяния, презрение к людям и разочарование в себе. Он пережил мучительное созерцание смерти и близко заглянул в глаза самоубийству. Он с страстной обреченностью ускорял свою жизнь, чтоб изжить ее поскорей и погибнуть. Беспокойство, неуравновешенность, незаконченность и неустроенность, таково обычное состояние его души. Не застывшая тишина успокоения, а смута, не нормальное течение жизни, а болезненный бред, лихорадочная обостренность чувств, исключительность переживаний, тревога неумолчной стихии живут в его душе и созданных им образах. Жить—значит гореть в неумолчной тревоге и смуте души, вечно искать, вечно быть неудовле-

творенным и безумным, содрогаться от ужаса перед неразгаданной стихией мира и до конца бороться с этой неразгаданностью. Поэтому с такой страстной враждой встречает Чехов легкое и простое разрешение противоречий и противоположностей, которыми наполнены мир и жизнь человеческой души. Его раздражает «прямолинейная правдивость» успокоенных людей, видящих четкие контуры мира; он не верит «прямым и простым психологиям».

Его игра—мучительное самоисследование, обнажение сложности и противоречивости, болезненной утонченности страстной и тревожной души. Чехов всегда играет человека, обреченного гибели, находящегося во власти чуждых ему стихий, страшных и роковых вне его лежащих сил. Чувство катастрофы, роковой обреченности, неизбежной гибели—основной источник его трагического пафоса.

Имя Чехова связывают с Е. Б. Вахтанговым и Александром Блоком. Да, Чехов — типичный и тончайший представитель того поколения русской интеллигенции, которое было полно предчувствиями величайших потрясений и катастроф, которое обреченно металось между двух миров—между постыдной ложью старого мира и стихийными силами революции.

3

Записки М. А. Чехова имеют тенденцию показать, что мрак и отчаяние, презрение к людям, цинизм и эгоистический асоциальный индивидуализм его прошлой жизни связаны с его прежним материалистическим иррелигиозным миросозерцанием, с преодоления которого началась для него новая просветленная жизнь. Правда, и в период духовного возрождения попрежнему оставались необъяснимыми и ничем неискупимыми бессмыслица человеческих страданий и господство слепого случая в жизни.

Но если результаты биологических процессов оставались безотрадными, выход можно было найти в самих этих процессах, открывавших новую животворящую энергию в глубинах человеческого духа. Прозрение началось с «ощущения возможности творчества внутри самого себя». Внутри открылся источник неиссякаемой духовной энергии, способный создавать миры и системы. Высшая и радостная сила, находящаяся в пределах человеческой личности, независимая от «природного предрасположения», могла внутри себя самой получить величайшее удовлетворение и оправдание. Все дело в том, чтоб овладеть этой творческой энергией и перенести ее внутрь, на самого себя, чтобы там преобразить старую и утвердить небывалую новую жизнь. Чехов четко противопоставляет творчество в н у т р и с е б я творчеству в н е с е б я. Творчество, по его убеждению, должно итти из глубин подсознательной жизни художника, который должен объективно относиться к себе самому и не вмешиваться в работу подсознания. Просветленное сознание художника в творчестве познает существующие творческие силы мира, познает закономерность и справедливость мирового порядка, которых раньше художник не видел, не чувствовал, отсутствие которых едва не погубило его сознание. С этого времени была преодолена болезнь, и в жизни и творчестве художника «заговорило здоровье».

Самый процесс художественной работы получил совершенно иной смысл и характер. Чехов рассказывает много интересных вещей о своих методических принципах. Он совершенно отрицательно относится к принятым системам постановки голоса, дикции, пластики и движения. Материалистическое воспитание актера, разработка психофизического материала актера на основе рефлексологии и точного естествознания им радикально отвергается. К анатомии и физиологии звука надо итти, по его мнению, от жи-

вого языка и живой речи, а не наоборот. Надо почувствовать «живую душу буквы», звука, слова. В движении самое главное — сосредоточить внимание к своему телу изнутри. Тут «нужна выработка как бы некой эстетической совести», внутренняя сосредоточенность, духовная собранность человека.

4

Самотворчество художника, его одержимость разлитой в мире творческой энергией устанавливает новую радостную связь актера с публикой. Но это не чувство товарищества, солидарности, духовного растворения личности в массе, не сорадование и сострадание, основанное на преодолении личной исключительности и переполнении души чувствами и переживаниями других людей, не выражение в себе коллективных надежд, стремлений и страстей, а исступленное самоотречение, принесение себя в жертву, жертвенный отказ от личности. В период своей болезни и пессимистических настроений Чехов боялся человеческой толпы и задыхался от человеческого присутствия. Когда он ехал однажды в поезде в Москву, ему показалось невыносимым пребывание среди пассажиров, и он выскочил на ходу из вагона на полотно железной дороги. Теперь он жертвенно отдает себя публике, духу времени, эпохе. И в этом находит неутоленную радость самоотречения.

Печальна эта радость и трагично это приятие жизни. В нем чувствуется вознесенная экзальтация, натянутая струна, которая может оборваться. Блок так же принял и благословил жизнь, и в этом приятии было не одно лишь страстное и скорбное упоенье, но и принятие ответственности за всех, страшный жертвенный подвиг. «За мученье, за гибель — я знаю—все равно: принимаю тебя». Поэтому он и

перегорел в величайшей муке («и враждой, и любовью она изошла и сгорела она, та душа»).

Жизни не нужно жертвенного отказа от личности. Не жертвы и отречения она требует, не пассивной жалостливой любви, но свободного и полного слияния личности с активной и строющей жизнь частью человечества.

Живой человек борется, страдает, ненавидит, и любит. Актер, который «любит всякую публику» и «всякой публике» приносит себя в жертву, заботится не о живых людях, врагов которых надо уметь ненавидеть и сокрушать, а о спасении собственной души. И какая гордыня в этом жертвенном отказе от себя в пользу «духа времени» и эпохи! Выход найден не в жизнь и не к живым людям, а к своей собственной душе, просветленной присутствием творческих сил мира и справедливости для всех. Духовное богатство и полнота найдены не вне себя, не в зараженности другими людьми, живым человеком сегодняшнего дня, а внутри себя, в принесении себя в жертву нечеловеческому миру. Недаром М. А. Чехов признается, что в этот период просветления ему стали «не так чужды религиозные настроения».

5

Да, глубоко связаны жизнь и профессия актера. Мы получаем замечательный, я бы сказал—трагический, документ, дающий нам действительные знания об интереснейшем актере и значительном театре нашего времени.

6

Записки М. А. Чехова исключительно интересны в части, касающейся мастерства и театрального воспитания актера. Как бы мы ни относились к философии Чехова—художника и человека, мы должны

признать в нем великого актера, обладающего исключительным в истории театра трагическим мастерством. Его сценический опыт подлежит тщательному и внимательному изучению. Повторять его не надо, поучиться у него необходимо. Некоторые его замечания должны стать лозунгами актерской культуры. Его протест против дилетантизма, необразованности и невежества, культивируемого в театральных профшколах, должен быть услышан. Его призыв к научному изучению вопросов формы и стиля должен быть претворен в жизнь. Мы должны повторить и всячески подчеркнуть его мысль: «Нельзя быть культурным актером, оставаясь некультурным человеком». Мы непростительно мало обращаем внимания на художественное и политическое воспитание нового молодого актера. Между тем как в строительстве нового театра главная ставка должна быть поставлена на подготовку такого актера. Именно актер выражает лицо современного театра и эпохи.

Изумительная техника Чехова - актера и его система игры (учение о предощущении целостности образа, предопределяющей все частности и детали, о внутренней собранности актера и т. д.) должны быть рассмотрены и исследованы в особой работе.

7

Как художник и человек, Чехов находит выход из трагизма жизни и искусства не в общественном, но личном плане. Его жертвенность является выражением той же самой роковой индивидуалистической обреченности, которая однажды испепелила его душу. Его представления о материализме поверхностны и наивны. Он смешивает механический, физиологический, индивидуалистический, вульгарный мещанский материализм с диалектическим, коллективистическим, динамическим материализмом пролетариата.

Книга его талантлива и правдива. Она выражает его художественное и философское миропонимание с исключительной чистотой и искренностью. Это не простая автобиография. Это—исповедь. В ней с потрясающей силой поставлена проблема актера.

ПАВЕЛ НОВИЦКИЙ.

4 ноября 1927.

Трудно писать свою биографию в тридцатишестилетнем возрасте, когда жизнь далеко не окончена, и многие душевные силы только начинают свое развитие и выступают в сознании как зародыши, как семена будущего. Но если есть более или менее ясное сознание этих зарождающихся душевных качеств и если есть некоторое понимание того направления, в котором пойдет развитие, больше того: если есть воля к развитию в этом направлении, тогда можно набросать картину жизни, схватывающей не только прошлое и настоящее, но и идеальное будущее. Пусть этот идеал и не осуществится именно так, как его ждешь, пусть, но тогда он будет верной картиной того, что в настоящем переживает душа, рассматривающая самое себя.

Пять-шесть лет тому назад, я переживал жгучий стыд! Я не переносил себя как актера, я не мирился с театром, каким он был в то время (таким он остался еще и теперь).

Я точно и ясно сознавал, что̀ именно в театре и в актере выступает как уродство и неправда.

Как громадную, организованную ложь, воспринимал я театральный мир. Актер казался мне величайшим преступником и обманщиком. Вся театральная жизнь представлялась мне сферой огромных размеров, и в самом центре этой сферы, как искра, вспыхивала ложь. Искра вспыхивала в то время, когда зрительный зал был наполнен публикой, а сцена актерами. Между сценой и зрительным залом вспыхивала ложь! В громадной же сфере театральной жизни шла непрестанная работа, кипучая работа: книги о театре, об актере, о режиссере, «искания», «опыты», студии, школы, лекции, критики, суждения, обсуждения, диспуты, споры, восторги, очарования и разочарования, гордыня, великая гордыня и рядом с ней деньги, чины, преклонения, страх... громадные здания, рассеянные по всей территории страны, штаты, и среди них лица почтенные, полупочтенные и совсем не почтенные... все это живет, движется, волнуется, кричит (громко кричит!), стремительно летит с различных точек периферии сферы к ее центру и там разрешается вспышкой, искрой, ложью!

В этой общей картине я различал с величайшей ясностью все детали и частности.

Я видел неправду, но еще не видел правды. С отвращением смотрел я на себя, участника этого великого фарса, и с ужасом на самый фарс. Выхода не было.

В большом масштабе развернулось во мне и передо мной то, что я пережил в детстве и что позволю себе вспомнить здесь. В первом классе гимназии я проявлял необыкновенное рвение к учению. Мой недельный отчет блистал пятерками. Я был в восторге от своих успехов и от самого себя. И наконец, мне было поручено заниматься французским языком с моими товарищами одноклассниками. Я увлекся преподаванием и перестал учиться сам. Прошло некоторое время. Моих учеников вызывали к доске, они ошибались, но я был все еще вне подозрения. Но вот однажды был вызван и я с тем, чтобы показать ученику своему, в чем он ошибся, написав на доске «wous êtes». Я вышел и гордо написал «wu zet»! Учительница замерла! Произошло нечто для меня непонятное и страшное. Я полетел в пропасть. Не только для учительницы и для товарищей моих, но и для меня самого вскрылась правда обо мне. «Wu zet»! Вот чем казалась мне моя деятельность в театре пять-шесть лет назад: я сгорал от стыда, но не знал, как написать правильно эти два коротеньких слова. Вершина моего отчаяния и была переломом во

мне как в художнике и как в человеке. С этой вершины я и попробую бросить взгляд назад и вперед и постараюсь связать мое прошлое с будущим.

— Михайло! — так называл меня мой отец,—Михайло, иди грядки полоть! Все в игрушки играешь! Э-эх, маленький!

Но я действительно был маленький и никак не мог понять, за что укоряет меня отец и почему мне нельзя играть в игрушки.

— «Бросай все:—иди полоть»!

Я слишком хорошо знал, что значит «полоть»! Это значит сидеть согнувшись между грядок несколько часов подряд не разгибаясь, мучаясь от боли в спине и плача от бессильной злобы на отца за прерванную игру и за боль в спине и в ногах. Физическим здоровьем в детстве я не отличался и был чрезмерно чувствителен ко всяким телесным страданиям. Но отца я боялся и возражать ему не смел. Отец никогда не бил меня и не этого я боялся в нем. Меня ужасала сила его глаз и его громкий голос.

Сам же отец не знал, что значит страх и препятствия. И ему действительно все покорялось. Его громадная воля и физическая сила производили неотразимое впечатление не только на одного меня. Я думаю, что он,

сажая меня на несколько часов между грядками, не мог представить себе, что это может быть трудным занятием. Сам он полол по много часов без видимого утомления.

Но я не только боялся отца, я уважал его и даже благоговел перед ним. Часто он, не взирая на мою молодость, излагал мне удивительно завлекательно и понятно всевозможные философские учения, сопоставляя и критикуя их. Я с восторгом слушал его рассказы. Эрудиция его была поистине удивительна: он великолепно ориентировался не только в вопросах философии, но и в медицине, естествознании, физике, химии, математике и т. д., владел несколькими языками и в 50-ти летнем возрасте, кажется, в 2—3 месяца, изучил финский язык.

Но... он был слишком большой оригинал в жизни, и это помешало ему использовать свои знания и громадную жизненную энергию сколько нибудь систематически и в каком нибудь определенном направлении. Он органически не выносил ничего обыкновенного, привычного, трафаретного. Он не мог, например, иметь одни карманные часы, как все люди, он имел их 14 или 15, при этом часы не должны были оставаться в металлической оправе, как обыкновенные часы,—нет, оправа снималась с них и они обделывались тоненькими дощечками, тщательно и искусно

пригнанными друг к другу. Стенные его часы были ужасны. Они состояли из пробок, прутьев, мха, древесных лишаев и пр., вместо гирь висели бутылки, наполненные водой, и рядом с ними стояли на полу великолепные высокие старинные часы из красного дерева, оставленные им в неприкосновенности, очевидно, из уважения к их возрасту.

Мука моя происходила оттого, что я привлекался почти ко всем новым изобретениям отца, в качестве его ближайшего сотрудника. Однажды, мне было приказано большой палкой вертеть в бочке старые газеты, постепенно подливая в них воду и превращая их в густую кашу. Изобретение заключалось в том, что эта бумажная каша раскладывалась толстым слоем на полу его кабинета и в высохшем виде должна была представлять собой род линолеума.

Здесь имелась в виду и дешевизна. Он не мог помириться с тем, что люди платят деньги за то, что можно сделать самому и при том дешево. Работа с растиранием газет длилась несколько дней. Затем размазывание бумажной каши по полу и, наконец, окраска ее в яркий красный цвет и... снова сдирание и соскабливание с пола треснувшего и покоробившегося «линолеума».

В перерывах между изобретениями я жадно играл, спешил и волновался.

У меня и сейчас еще осталось стремление как можно скорее сделать то, что мне нравится, что доставляет удовольствие. Мои игры были ограничены не только временем, но и пространством. Весь двор нашей дачи (мы жили за городом круглый год) был занят огородом и курятником. Куры были у отца самых разнообразных и необыкновенных пород и такой нежной организации, что не переносили зимних холодов и доставляли много забот и волнений отцу. Отношения его с курами были так сложны и интимны, что их трудно было разгадать. Когда петух ухаживал не за той курицей, которую намечал для этой цели отец, то со двора раздавались крик и брань, петух удирал от отца, взывая о помощи, весь курятник приходил в возбуждение, и разгневанный отец удалялся к себе в кабинет. Когда же наступало время «заряжать инкубатор» (яйца высиживались, конечно, искусственным способом), то приходило в движение все население дома. Прислуга кипятила воду, брат носил эту воду в комнату с инкубатором, я следил за градусником и лампой, а отец раскладывал на сетку яйца, помечая на них числа, породы и пр. И когда через три недели вылуплялись цыплята, то мать моя и я должны были, изображая курицу-наседку, делать: «тю-тю-тю», ударяя пальцем по столу перед самым носом

цыпленка, отец же изобретал в это время всевозможные приспособления, которые, опускаясь сверху на спинки всего большого семейства новорожденных цыплят, должны были съимитировать для них пушистый животик наседки.

Несколько раз в год у меня было и счастливое время, когда я мог играть сколько мне было угодно—это было время отъездов отца. Впрочем, отец никогда не уезжал, он внезапно исчезал, и через несколько дней после его исчезновения мать получала письмо или краткую телеграмму: «я—в Крыму», «я—на Кавказе». Он любил путешествовать и умел это делать. Он никогда не брал с собой вещей. Через плечо перекинут небольшой баул от фотографического аппарата, в бауле немного белья и в руках палка—так отец исчезал из дома.

Мои игры всегда были страстны. Всюду вносилось преувеличенье. Если я строил домик из карт, то это был не домик, а колоссальная постройка, занимавшая почти целую комнату, ходули строились такой высоты, что если бы мне случилось упасть с них, то вероятно я не отделался бы только ушибами. Игра в пожарных также принимала грандиозные и опасные размеры. Но вместе с тем я далеко не отличался храбростью.

Радостны были для меня исчезновения отца, но печальны его возвращения. Печальны

потому, что отец возвращался больным. Он страдал тяжелыми, изнурявшими его физически и нравственно, приступами запоя. Его исчезновения были мучительной борьбой с приближавшимися припадками. Его колоссальная воля задерживала наступление болезни надолго, но болезнь всегда побеждала его и он, сгорая от стыда и мучаясь за мать и за меня, с болью в голосе тихо говорил:

— Мать, пошли, милая, за пивом.

Мать никогда не возражала, и не уговаривала его, она знала и видела, как мучился он сам. И тут судьба (а может быть и он сам) подшутила над ним: он был автором книг на тему «Алкоголизм и борьба с ним». Известный в то время профессор О., лечивший алкоголиков гипнозом, много раз предлагал отцу свои услуги.

— Оставьте, голубчик,—с усмешкой отвечал отец,—ничего у вас не выйдет.

Но О. настаивал, и однажды отец согласился на опыт гипноза. Отец и О. сели друг против друга и, если мне не изменяет память, О. быстро задремал под взглядом отца.

Одним из последствий моего пребывания с отцом в периоды его болезни было и то, что я научился пить.

В первые дни своей болезни отец ходил по притонам и ночным чайным той дачной местности, где мы жили, беседовал с жуликами,

ворами и хулиганами и раздавал им деньги. Популярность его в их кругу была очень велика. Они любили и уважали его. И не только за его деньги, но за те беседы, которые он вел с ними. Часто приходилось мне и матери слышать от проходивших мимо дачи местных хулиганов:

— Желаем здравствовать! Не беспокойтесь, вас не тронем!

И нас действительно никогда не трогали.

В отце моем жил дух протеста против общественных устоев того времени. Но и этот протест выражался в нем своеобразно и носил характер бунтарства. Он подавал, например, демонстративно на улице руку городовому, чтобы тем вызвать возмущение и негодование сильных мира сего, а к высокопоставленным лицам ездил в костюме совершенно для этого неподходящем.

С наступлением болезни отца, моя душевная жизнь принимала несколько иной характер. С одной стороны я страдал за отца и мать, с другой радовался тому вниманию, которое оказывал мне отец во время своей болезни. Он рассказывал мне много удивительных вещей, причем рассказы его становились неотразимо увлекательны. Он умел писать и говорить просто, сильно, красочно, умно, завлекательно, и когда нужно—остроумно. Антон Павлович Чехов говорил про него:

— Александр гораздо способнее меня, но он никогда ничего не сделает из своего таланта—его погубит болезнь.

Часами просиживал я около отца и слушал его рассказы о звездном мире, о движении и строении планет, о знаках Зодиака и пр. Он знакомил меня со всевозможными явлениями и законами природы, иллюстрируя их самыми неожиданными и красивыми примерами. Религиозных тем мы не затрагивали никогда, ибо отец мой был атеистом и мировоззрение его было материалистическим. Он привил мне любовь к знанию, но все мои попытки изучения философских систем или отдельных наук никогда не носили систематического характера и были не больше, как вспышками увлечения. Мне много приходилось и приходится страдать от неуменья систематически работать. Почти все мои знания были усвоены быстро, страстно, но поверхностно. И только после пережитого мною разочарования в области театра, и после некоторых осложнений в душевной жизни, я впервые, хотя и поздно, начал понимать необходимость строгой, систематической работы в той области, которую действительно желаешь постигнуть. И поскольку я прежде ценил в других то, что обыкновенно называют «непосредственностью», «талантливостью» и т. д., постольку теперь меня ужасает эта «талантли-

вость», если она не хочет приобретать культуры путем упорного, настойчивого труда. В наши же дни, когда темп жизни нельзя назвать иначе, как «бешеным» темпом, всякая «непосредственность» и «талантливость», не желающая иметь дело с дисциплиной труда, обречена на отставание и смерть.

Просиживая с отцом, иногда целые ночи, я не только слушал его рассказы, но и смотрел, как он рисует карикатуры. Меня приводила в восторг его способность в нескольких штрихах дать не только сходство изображаемого им лица с оригиналом, но и его внутренний характер и случайное настроение. Он рисовал себя самого в здоровом и больном виде, мою мать, меня и наших знакомых. И любовь к карикатурам осталась во мне навсегда. Я долго занимался ими и думаю, что это сыграло не малую роль в моем актерском развитии.

Впрочем, чувство смешного было во мне всегда сильно развито и, к счастью, не угасло до сих пор. Юмор дает познания, нужные для искусства и вносит легкость в творческую работу. Юмор же, направленный на самого себя, избавляет человека от слишком большой самовлюбленности и честолюбия. Он научает ценить вещи в себе и вне себя по их истинному достоинству, а не в зависимости от личных склонностей, симпатий, и антипатий че-

ловека. Художнику же совершенно необходима такая объективность. Сила юмора заключается еще и в том, что он поднимает человека над тем, что его смешит. И то, что осмеяно, становится объективно понятным настолько, что его уже легко можно сыграть на сцене. Актер (и художник вообще), умеющий только серьезно смотреть на жизнь и на себя самого, едва ли сможет быть хорошим, или по крайней мере, интересным художником. Замечательно, что люди, умеющие смеяться, сразу узнают друг друга, понимают друг друга с пол-слова и часто становятся друзьями. И, конечно, серьез людей, одаренных чувством юмора, гораздо серьезнее и глубже постоянного серьеза людей, не знающих, что такое юмор. Великое счастье в том, что юмору можно научиться. И в театральных школах должен быть класс, в котором преподавался бы юмор.

Но на ряду с чувством юмора природа наградила меня и смешливостью. Но это едва ли достоинство. Смешливость долго мучила меня на сцене. Я не только хохотал сам, но и заражал моих партнеров. Смешливость на сцене вообще очень распространена среди актеров, и бороться с ней трудно. Часто бывало достаточно малейшего пустяка для того, чтобы я начал безудержно смеяться. Иногда впечатление, рассмешившее меня, держалось в моей

памяти несколько дней подряд, и я все снова возвращался к нему и хохотал, присочиняя какие нибудь новые подробности и детали. Неоднократно попадал я в неловкие положения, благодаря моей смешливости. Однажды, беседуя по важному делу с одной почтенной дамой, я почувствовал, что мне угрожает опасность внезапно засмеяться. Я испугался этой опасности и сделал внутреннее усилие предупредить смех, но было поздно. Я вдруг расхохотался и так сильно, что не мог произнести ни одного слова в объяснение или оправдание своего поступка. Дама смутилась, покраснела, но продолжала излагать свое дело. Я был почти в отчаянии, но хохотал все сильнее и сильнее. Наконец, бедная моя собеседница, со слезами на глазах, спросила меня, почему я смеюсь над ней. Я не мог ответить. В соседней комнате сидел в это время один из моих учеников (это было в то время, когда я имел свою драматическую школу). Ученик мой поспешил ко мне на помощь. Он, зная мою смешливость, пытался объяснить даме истинную причину моего поведения, но слова его складывались так, что можно было подумать, что я ненормальный человек. Это насмешило меня еще больше. Дама вскочила и бросилась к двери, но запуталась в портьере и ударилась лбом о косяк. Со мной сделалось что то невероятное. Я уж не пытался сдерживать

своего отчаянного смеха. Дама ушла, не изложив своего дела, а я сидел разбитый, угнетенный и сгорал от стыда. Смешливость на сцене оскорбляет публику, и я неоднократно бывал виноват перед ней в этом смысле.

Часто видел я своего отца за письменным столом. Я видел, как он, нарезав длинные полоски бумаги, исписывал их мелким, красивым почерком. Я видел, как он правил корректуры, и видел его статьи напечатанными в газетах и журналах. Все это волновало меня и я решил однажды стать писателем. Я нарезал себе большое количество длинных листов бумаги, сел за стол и начал писать. Темы у меня не было никакой, но это не смущало меня. Я обмакнул перо в чернильницу и сразу начал: «Он ходил по комнате»... Тут я остановился и сам заходил по комнате, ища следующей фразы. Прошло некоторое время, и я с изумлением понял, что повидимому мне не хватает чего то существенного для того, чтобы сейчас же стать писателем. Подождав еще немного и перебрав в уме несколько фраз, которые могли бы служить продолжением первой, я отложил перо и с грустью собрал бумагу приготовленную для большого сочинения. Потрясение от этой неудачи было так велико, что я долго не возобновлял попыток к писательству. Но прочитав однажды у Достоевского жизнеописание одного из его ге-

роев, где Достоевский описывает детство, юность и зрелый возраст действующего лица, я почувствовал, что мне открылся секрет писательства. Я немедленно принялся за работу. Я начал писать о том, как некая старушка жила в детстве, как она училась, как ее выгнали из гимназии, как она влюбилась, как разлюбила, и еще целый ряд подробностей ее жизни, и как наконец она стала старушкой. Сочинение вышло длинным и было написано таким же мелким почерком, как у отца. Я торжествовал, волновался и чувствовал себя счастливым. Я просил мать прослушать мое длинное сочинение. Она терпеливо прослушала все до конца и сказала мне, что все это хорошо, но пожалуй не очень интересно. Я помню, как сжалось от боли мое сердце! Почему же у Достоевского интересно, а у меня нет? Почему? Ведь он тоже описывает детство и всю дальнейшую жизнь своего героя! Я не мог разрешить этого вопроса и снова отказался от мысли стать писателем.

Мои первые попытки «представлять» протекали, как это всегда бывает в таких случаях, в домашней обстановке. Моя мать и нянька были постоянными моими зрителями, они же были и теми героями, которых я изображал во всех возможных и невозможных положениях. Отец никогда не интересовался особенно моими «представлениями», хотя я часто изо-

бражал и его самого. Вообще в нашей семье долго не поднимался вопрос обо мне, как о будущем актере. Да и сам я, выбирая себе будущую профессию, как это обычно делают дети, мечтал быть пожарным или доктором и никогда не думал об актерстве. Пожарное дело привлекало меня, вероятно, потому, что отец мой сам был пожарным-любителем. Над его кроватью висел особый телефонный аппарат, извещавший его о пожарах и он часто уезжал на пожары днем и ночью.

Постепенно круг моих зрителей расширялся, устраивались «спектакли» на балконе, где я уже читал рассказы Горбунова, играл сценки из Диккенса, пополняя их эпизодами собственного сочинения и внося элемент пикантности. Отец мой всегда называл вещи своими именами, и я с детства привык к известному роду слов, не видя в произнесении их ничего, что могло бы быть предосудительным. И очень долго я не мог понять столь пугавшей всех разницы между двумя родами слов. Уже будучи взрослым, я с большим трудом отучал себя от недозволенного лексикона слов. В детстве же я видел в этих словах, и в связанных с ними понятиях, только смешной оттенок, который и занимал меня. Я долго не мог понять, почему люди краснели, слыша от меня какое нибудь недопустимое по их мнению выражение, и был искренно убежден, что они

сами примышляют к произнесенному мной слову что то такое, что заставляет их краснеть и ужасаться. Позднее мне казалось, что это происходит от того, что все люди, и в особенности, женщины, просто развратны.

Мои семейные выступления на балконе приобретали все большую и большую популярность, и, наконец, мне удалось уговорить одного из любителей дачного кружка допустить меня на местную клубную сцену. Восторгу моему не было конца. Преимущественно мне давали роли всевозможных водевильных старичков. Мне было все равно, репетирую я или играю при публике, ибо, выходя на сцену клуба, я совершенно забывал себя и окружающую обстановку и отдавался тому стихийному чувству, которое, как основное настроение, сопровождало меня на сцене не только в детские годы, но и в позднейший период моей жизни, до тех пор, пока я не пережил внутреннего перелома и разочарования в театре. Вместе с потерей этого чувства я потерял и убедительность для публики и внутренний импульс к творчеству.

О щ у щ е н и е и даже п р е д о щ у щ е н и е целого, вот то основное самочувствие, которое я утерял в период душевного кризиса. Я обязан этому ощущению тем, что мне никогда не приходила в голову мысль о том, что роль или рассказ, или просто имита-

ция кого нибудь может не выйти. Сомнение в этом смысле было мне незнакомо. Когда мне предстояло сыграть какую нибудь роль, или, как это бывало в детстве, выкинуть какую нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство предстоящего целого, и в полном доверии к нему, без малейших колебаний, начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представали передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само-собой из ощущения целого. Это будущее целое, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение.

Как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые недооценивают в своей работе этого изумительного, основного для всякой творческой работы — чувства. Все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство единого целого. Как часто актеры, имея перед началом работы это предощущение буду-

щего, не имеют при этом достаточной смелости для того, чтобы довериться ему и терпеливо ждать. Они выдумывают и вымучивают свои образы, изобретая характерность и искусственно сплетая ее с текстом роли и с выдуманными жестами и нарочитой мимикой. Они называют это работой. Да, конечно, и это—работа, тяжелая, мучительная, но не нужная. В то время, как работа актера в значительной мере заключается в том, чтобы ждать и молчать не «работая»... Но это разумеется не может относиться к работе провинциальных актеров, творческая жизнь которых протекает в особой, своеобразной и бесконечно тяжелой обстановке.

Как мощный порыв несло меня это «чувство целого» сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе и дальше. Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М. Г. Савину, В. П. Далматова, Б. С. Глаголина, В. В. Сладкопевцева, Н. Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню их самих. Я учился не у них, но им самим. И это происходило потому, что описанное выше чувство давало мне единый образ их самих в их не-

постижимой талантливости. Полу-сознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился. Теоретические предметы (история искусств, история театра, фонетика и пр.) были мне чужды, и я отвечал на экзаменах только «в подсказку» или по «шпаргалке». Уроки по постановке голоса смешили и раздражали меня. Три года в театральной школе пронеслись для меня, как сон. Я был весел и смел только тогда, когда что нибудь изображал, но так как я почти постоянно что нибудь «изображал», то моим основным настроением была веселость. Я буквально не мог сказать «словечка в простоте». Иногда целые дни протекали для меня как непрерывный спектакль. Очень поздно, уже после того, как я поступил в МХАТ, К. С. Станиславский объяснил мне, как скверно и вредно для актера непрерывно «представлять» в течение почти целого дня. И когда я по совету К. С. Станиславского стал бороться с привычкой «представлять», я почувствовал, как много сил было непроизводительно потрачено раньше и как они стали крепнуть и концентрироваться при экономном их использовании. Кто не знает актеров, которые до глубокой старости не могут побороть привычки «играть» в жизни! Эти актеры с годами почти теряют свою личность, они заглушают такой «игрой» сотни

труднейших жизненных вопросов, минуя их решения и задерживая этим свое человеческое развитие. И взгляд у таких актеров не бывает вполне нормальным и всегда в них проглядывает непроработанная и не осознанная боль и тоска. Их душа бывает запущена, смутна и ненормально молода. Я и сейчас не вполне свободен от такой «игры в жизни», но зато каждая такая, хотя бы минутная, «игра» отзывается во мне мучительной, почти физической болью. Как вредно быть на сцене, «как в жизни», так же вредно быть и в жизни, «как на сцене».

Моя уверенность и смелость в творческом состоянии, благодаря постоянным шуткам и фокусам, которые я проделывал, часто переносились мной и в жизнь. Так, например, я был твердо уверен, что обладаю громадной физической силой. Я бросился однажды на гимназического товарища своего, с намерением повалить его и избить на глазах других товарищей. В успехе я был уверен. Товарищ мой был много выше меня ростом и действительно обладал некоторой физической силой, но уверенность моя, имевшая полное право существования в области фантазии, превратилась здесь в жалкую самоуверенность. Я был избит. Товарищ мой долго вертел меня по полу вниз головой и потом, как диск, швырнул меня в угол залы. Так научился я различать сме-

лость на сцене и в жизни. Тоже было и с голосом. И тут уверенность перешла в самоуверенность. Я сорвал его и уже после этого понял, что сила голоса на сцене и в жизни— вещи разные, и их не нужно путать.

С самого раннего детства и до двадцативосьмилетнего возраста, я имел одного неизменного друга—это была моя мать. Ее любовь принадлежала мне нераздельно, я был единственным ее сыном (у отца были еще два сына от первого брака).

У меня не было никаких тайн от матери. Я приносил ей все свои горести, радости, удачи, и неудачи. С одинаково неподражаемым вниманием и серьезностью относилась она как к моим детским домашним «спектаклям», так и к серьезным работам над ролями, когда я уже был актером-профессионалом. Ни одна роль не была приготовлена мной без участия матери. Она почти не делала мне замечаний по поводу той или иной роли. Она как то по своему отражала свое впечатление, и я понимал ее с полу-слова, с полу-намека.

Моя внутренняя жизнь была связана с внутренней жизнью матери так крепко, что я совсем не нуждался в том, чтобы она давала мне какие бы то не было устные наставления или правила поведения в жизни. Я сам пони-

мал многое из того, чего хотела от меня мать, и мы почти не тратили слов на обсуждение тех или иных житейских случайностей.

В 13—14-ти-летнем возрасте я был необыкновенно, катастрофически влюбчив. При первой же встрече с какой нибудь девочкой я непременно влюблялся в нее, не взирая на ее внешность. Внутренние ее качества мне были не важны. Впрочем, я всегда отыскивал в ней какую нибудь черту, которая приводила меня в восторг. То мне нравились ее брови, то улыбка, то какое нибудь движение, то полнота, то худоба. Но я мог влюбиться и потому, что мне нравилось ее платьице. Я влюбился однажды в очень маленькую девочку за то, что она сыграла на рояле одним пальчиком какую то детскую песенку. Словом, мне было все равно, за что влюбиться и как оправдать свою «любовь». Последней целью моей влюбленности всегда была — свадьба. С первой же встречи я твердо решал жениться. И, приняв это решение, я уже ни на минуту не отходил от своей будущей жены. Но браки мои расстраивались обычно по двум причинам: или я намечал себе сразу несколько невест, и тогда брак был невозможен технически, или я до такой степени ни на шаг не отходил от своей будущей жены, что она, стесненная мной в каждом своем поступке, не выдерживала лишения свободы, и прята-

лась от меня. Я страдал и ревновал ее ко всему и ко всем. Однажды я влюбился в девочку, которая была старше меня и очень страдала в своей домашней обстановке. Она не любила своих родителей и постоянно убегала из дома. Любовь моя встретила, наконец, взаимность и затянулась на много дней. Я целовал ее буквально с утра до вечера и вдруг заметил, что она—курносенькая. Я на минуту огорчился, задумался, но вдруг вспомнил, что и у меня курносый нос, обрадовался и сделал ей предложение. Она согласилась, и я буквально упал к ней на колени... со страха и отчаяния. Я не знал, что мне делать. Я не знал, как надо жениться, и что придется делать после свадьбы. Только смутно чувствовал я, что жениться придется надолго, на всю жизнь! Я готов был расплакаться от отчаяния, но взял себя в руки, встал, и сказав ей—«я сейчас»...—вышел из комнаты и бросился к матери. Быстро и как умел я рассказал ей о своем несчастьи, уже не скрывая своего отчаяния. Выслушав меня, мать пошла к моей бедной невесте и сказала ей... я не знаю, что она ей сказала, но бедная девочка, убитая горем, ушла домой. История о моем несостоявшемся браке, быстро разнеслась по всей дачной местности, и я долго был посмешищем своих товарищей. — «Жених, жених идет!»—кричали мне на улице. Но я все

сносил безропотно, чувствуя свою вину и сгорая от стыда.

Единственной причиной, омрачавшей мои отношения с матерью, было то, что, несмотря на мой возраст, я довольно много пил. Пить я научился во время моего пребывания с отцом в периоды его болезни. Я чувствовал, как тяжело матери видеть меня пьяным, и как тяжесть эта возрастала, когда болел отец, и мы оба просиживали ночи за пивом. Зная, как страдает от этого мать, я все же не мог побороть страсти к опьянению, и моя безмерная любовь к матери стала приобретать оттенок боли. Не будучи в состоянии отказаться от вина, я старался как бы загладить свою вину тем, что искал фактов, которые, как мне казалось, могли быть неприятны матери, и уничтожал их. Когда мне не удавалось находить таких фактов, я, незаметно для себя, начинал их выдумывать. В моем сознании слагались картины возможных для матери неприятностей, и я принимал конкретные меры против вымышленных опасностей. Не знаю, была ли тому виною только моя нечистая перед матерью совесть, или же вообще моя чрезмерная, почти ненормальная любовь к ней побуждала меня со страхом думать о могущих возникнуть опасностях, но моя фантазия рисовала все более страшные и беспокойные

картины возможных катастрофических событий. С годами фантазия моя изощрялась в этом направлении все больше и больше. Любовь к матери превратилась в сплошную боль и страх за нее. У меня образовались десятки всевозможных примет, которые выполнялись мной в целях предохранения матери от опасностей. Чувство страха росло и становилось моим основным настроением. Оно распространялось уже не только на мать, я стал бояться целого ряда вещей, которые казались мне опасными потому, что наступление их могло, путем очень длинного и сложного ряда событий, привести в конечном счете к последнему событию и причинить страдание матери. Я замкнулся в круг определенных представлений и не мог, да и не хотел выходить из этого круга, хотя пребывание в нем доставляло мне много мучений. Первые признаки накопления в моем сознании гнетущих представлений появились еще в детстве, полного развития они достигли во мне, когда мне было уже 24—25 лет. Я заболел нервным расстройством.

Влияние на меня отца и влияние матери были настолько различны, что я жил как бы в двух семьях. Прямота, простота, и даже грубость отца уравновешивались для меня нежностью и лаской матери, и странным образом уживались во мне оба эти влияния.

Я не чувствовал дисгармонии между тем, что меня, с одной стороны, заботливо охраняли от всяких вредных влияний, с другой стороны,—предоставляли полную свободу действий. С муфтой в руках и с провожатым ходил я в гимназию, и рядом с этим получал от отца «три рубля на...» Я мог возвратиться поздно ночью домой... не один, и мог быть нежно и платонически влюблен. Я рано узнал женскую любовь, но никогда не опускался до грубого разврата. Много противоположностей уживалось в о м н е, но я долго не мог примирить их в о в н е. Самой тяжелой и мучительной противоположностью для меня были отец и мать. Я боялся этой «противоположности». Мне всегда казалось, что вот-вот что то произойдет между ними такое, с чем не смогут справиться и они сами. Я буквально следил за их жизнью и был всегда в напряжении и в готовности вступиться во что то, что должно было произойти и чего я ждал с тоской и тайно от всех. Особенных внешних причин к моему беспокойству не было, ибо отец был почти всегда нежен с матерью, и ссоры у них были редки и весьма сдержанны.

Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлении примирить эти противоположности во вне, изживание противоположностей внутри, и наконец, мое увлечение

в юношеском возрасте Достоевским, все это создало во мне некоторое особое ощущение по отношению к окружающей жизни и к людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, больное и здоровое, великое и малое, как некие единства. Я не требовал от доброго человека только хороших поступков и не удивлялся злой мимике на красивом лице, не ждал примитивной правды во что бы то ни стало от человека, словам которого привык верить и как то понимал его, если он лгал. Наоборот, меня раздражала прямолинейная «правдивость», «искренность до конца», беспредельная «поэтическая грусть» или «презрение к жизни без малейшего просвета». Я не верил прямым и простым психологиям, чувствуя за ними самодовольный лик эгоизма. Обидное чувство возникало во мне, когда я видел такого эгоиста, носящего маску прямолинейного «оптимиста», «пессимиста», «романтика», «мудреца», «простодушного» человека и пр., я видел, что это различные формы одного и того же сентиментального эгоизма, который надевает маску в надежде обмануть и обворожить недалеких людей. И те, кто верили им, и находили радость в общении с «масками», были мне так же неприятны, как и сами «маски». Ни те, ни другие не знали, что такое чув-

ство «человечности». Они не знали, что быть человечными, это значит уметь примирять противоположности. Но все это жило во мне, как инстинкт и не оформлялось в сколько нибудь ясных мыслях. И позднее, в работе своей над ролями, я не мог в воображении своем увидеть изображаемого мной героя, как примитивную «маску». Или я видел его, как более или менее сложное существо, или не видел совсем.

Правда, когда мне теперь случается в жизни встречать такую «маску», я понимаю, что она есть не более, как временное состояние развивающегося сознания человека, и она уже не причиняет мне таких страданий, как в молодости. Я научился понимать, что раздражение против людей, ненависть к ним и непримиримая с ними борьба являются, по большей части, результатом неверного представления о неизменности человеческого характера. Еще и теперь я часто узнаю в себе то самочувствие, которое я испытал, когда мне было лет 6—7, когда меня, закутанного в башлык, отправляли гулять, и я случайно увидел себя в зеркало и возмутился при виде своей фигуры, закутанной в башлык. И теперь мне знакомы подобные ощущения, но они уже не могут иметь надо мной такой власти, как в детстве. Все то, что жило во мне, как страх, уверенность, любовь, страсть,

нежность, грубость, юмор, душевная мрачность и проч., все это было пронизано страстностью, кипевшей во мне. Страстность моей натуры не только усиливала все эти качества, но она комбинировала их в причудливые рисунки и формы. И когда я теперь оглядываюсь назад на все это, я понимаю, что, благодаря моей страстности, я буквально ускорил свою жизнь, то есть, я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью. Правда, я стремительно несся к душевному кризису, даже к нервной болезни, но теперь, миновав остроту опасного момента, я чувствую благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное, решение вопроса моей жизни.

Однажды, во время своих скитаний по петербургским ночным чайным, я забрел в «подвал», пользовавшийся известной популярностью. Он был весьма чисто и изящно обставлен. Войдя туда, я увидел большую кутящую компанию. Было душно, шумно, и в воздухе стоял туман. Изредка раздавался пронзительный свист. Мне показалось, что эта компания имеет какой то особый характер. Я стал приглядываться. Действительно: лица кутящих были не совсем обыкновенными для «ночного подвала». Интеллигентные,

благообразные, хорошо одетые люди, с умными, но пьяными и утомленными лицами. Казалось, что все они были связаны между собой каким то общим центром, вокруг которого и группировались их странные фигуры. В их позах и жестах сквозила тщеславная, крикливая гордость и подчеркнутая независимость. Было видно, что эти люди не столько действительно кутят и веселятся, сколько подделываются под какой то стиль. Их разнузданность была неестественна и стеснена жаждой слиться с тем стилем, к которому они, видимо, стремились. Из центра их группы раздался пронзительный свист, и несколько тарелок подлетело к потолку. Тарелки летели красиво и было видно, что они пущены ловкой рукой. «Стилизованные» люди ловили их с криком, и на их лицах была видна угодливость, хотя они и пытались держать себя независимо и свободно.

Я стал искать разгадки, стал искать того центра, вокруг которого они группировались. В центре сидел человек с пьяным опухшим лицом, с запекшейся около уха кровью. Мокрые пряди волос прилипали к его лбу. Выражение лица его было жутко. Сквозь смех видна была злоба и презрение. Свист исходил от него. Бросая тарелку, он, повидимому, нисколько не думал о том, что она может попасть в голову кого либо из ок-

ружавших его людей. Иногда тарелка летела не кверху, а прямо в лицо одного из его сотоварищей. Вся компания производила жуткое и тяжелое впечатление. В центральной фигуре я узнал А. И. Куприна. Но какая разница между ним и окружавшей его компанией! Я не знаю, что переживал Куприн, что заставляло лицо его искажаться болью и злобой, но я знал, что это было что то для него серьезное, глубокое и настоящее. Вся же компания толпившихся около него людей была пошлой и скверной карикатурой на «тоскующую и пьяную душу». Они наслаждались своеобразной близостью к Куприну, покупая ее ценой лжи и гаерства.

Должно быть я слишком внимательно глядел на всю эту компанию и слишком полно воспринял ту атмосферу, которая создалась вокруг них, но только мне вдруг стало невыносимо тяжело и страшно. Я выбежал из «подвала» и побежал по Михайловской улице к Невскому проспекту. На улице был туман и начинало светать.

— Какой вы чистый, чистый, милый!— услышал я вдруг около себя.

Я обернулся и увидел одну из тех «масок», которые ищут прямых психологий. Глубокое впечатление произвели на меня слова «маски». Я никогда не опускался до того, чтобы искренне считать себя «чистым». Но в эту

минуту, когда обострилось мое восприятие, я особенно ярко и глубоко пережил всю ложь «прямых и простых» психологий. Я понял, как далека от меня истинная чистота сердца, как трудно она достижима, и как «маски» способны опошлить самые лучшие стремления и цели человеческой души.

По окончании театральной школы я поступил в Малый Суворинский Театр, где и пробыл полтора года. Б. С. Глаголин принял во мне большое участие, и в первый же год я получил роль «Царя Федора» и целый ряд других ролей. Впервые отец мой обратил на меня внимание, как на актера, после представления «Царя Федора». После спектакля он похвалил меня и даже поцеловал.

Исполнение «Царя Федора» было связано для меня еще с одним переживанием: я впервые узнал, что такое театральные интриги. После второго представления «Царя Федора» на сцену, при открытом занавесе подали громадный лавровый венок с лентами. Венок предназначался мне, но я долго не мог понять этого и отстранялся от капельдинера, протягивавшего мне венок. В зале аплодировали. Я взглянул на надпись ленты и увидел, что венок действительно предназначался мне. В это же мгновение я почувствовал боль в

левой руке. Артистка Д., игравшая царицу Ирину, сильно сдавила мою руку и страшным голосом прошептала:

— Сам, сам поднес себе венок!

Она кланялась публике и больно давила мне руку. Я совершенно растерялся. Тут же на сцене я пытался объяснить ей, что я ничего не знал о венке, но она шептала злым голосом:

— Хорош! Сам себе поднес такой венок!

Занавес закрыли, и Д., дрожа от злобы и указывая на меня, кричала о моем неприличном поступке с венком. Актеры молча слушали ее, а я стоял, как подсудимый в центре актерской группы с громадным венком в руках.

Главным режиссером театра в то время был Арбатов. Его трудоспособность была поразительна. Он не только ставил пьесы в театре, преподавал в школе и целыми ночами работал у себя дома, но он успевал также проводить сложные и ответственные работы на стороне. Одной из таких его работ было создание цикла исторических спектаклей. Николай II пожелал познакомиться с этим циклом, и целый ряд спектаклей был организован в Царском Селе. Одна из зал дворца была превращена в сцену, на которой и происходили спектакли. Я помню, как нас, участников этого цикла, долго учили пра-

вилам поведения во дворце. Правил этих оказалось такое количество, что запомнить их не было никакой возможности. Мы были запуганы, растеряны и встревожены. Все правила и наставления, полученные нами от какого то, специально приезжавшего для этой цели, генерала, были забыты как раз в то время, когда они были нужны больше всего, т. е. в присутствии самого царя, беседовавшего с нами после представления. Одна молодая актриса, делая реверанс, села на клавиши рояля, актер, не расслышав вопроса, обращенного к нему одним из членов царской фамилии, стремительно выскочил вперед с криком: «что вы сказали?», нарушив этим тишину, царившую в комнате, а я на вопрос царя «как вы приклеиваете нос?» — быстро снял его и почти крикнул:—«а вот как, ваше величество!». Получилась неловкость, но царь не рассердился и спросил меня, не хочу ли я на императорскую сцену. Я не сумел ответить, как следует, за что меня потом часто укоряли товарищи. Николай протянул мне руку в белой перчатке, и я пожал ее, запачкав липкой мастикой, снятой с носа.

Часы пребывания на сцене были для меня истинным душевным отдыхом. На время я забывал свои гнетущие мысли и погружался в творческое состояние, целиком захваты-

вавшее меня. Однажды мое обостренное нервное состояние привело к неожиданному результату. Это было в гастрольной поездке, которую совершала труппа Малого театра. В одном из городов, когда гастрольный спектакль приближался к концу, среди актеров распространился слух, что соседнее с театром здание горит. Я играл в этой пьесе китайца. Окончив свою роль, я вышел со сцены и увидел, что здание, стоявшее против театра, действительно пылает. Я испугался и бросился бежать по улице, по направлению к вокзалу. Я бежал в гриме и в костюме китайца, с развевавшейся сзади косой. За мной гнался театральный портной.

— Господин Чехов, — кричал он,—хоть брючки отдайте!

Я, не останавливаясь, бежал все дальше. Наконец, портной стал догонять меня. Тогда, я быстро остановился, снял с себя широкие китайские шаровары и, оставив их на месте, побежал дальше.

Актеры знали некоторые мои слабости и часто подшучивали надо мной. Впрочем, шутки их были почти всегда невинны.

Мастерство Б. С. Глаголина, как режиссера и актера, производило на меня неотразимое впечатление. Когда я увидел его в роли Хлестакова, во мне произошел какой то сдвиг. Мне стало ясно, что Б. С. Глаголин

играет Хлестакова не так, как все, хотя я никогда и никого не видел в этой роли до Б. С. Глаголина. И это чувство «не так, как все» возникло во мне без всяких сравнений и аналогий, непосредственно из самой игры Б. С. Глаголина. Необычайная свобода и оригинальность его творчества в этой роли поразили меня, и я не ошибся; действительно так, как играл Хлестакова Б. С. Глаголин, не играл его никто. Когда, позднее, мне пришлось самому исполнять эту роль, я узнал в себе влияние Б. С. Глаголина. К. С. Станиславский, ставивший «Ревизора», вел меня в направлении, отчасти совпадавшем с тем, что жило во мне, как впечатление от Хлестакова Глаголина.

Н. Н. Арбатов своими постановками научил меня ценить тонкость и четкость сценической работы. Под его влиянием я начал, впервые, ощущать, какое значение имет на сцене четкая форма. Правда, все его постановки были задуманы исключительно в плане натуралистическом и бытовом, т. е. в плане, по существу своему, не допускающем никакого стиля (а без стиля нет искусства), но тогда меня не волновали вопросы такого рода, и я воспринимал в постановках Н. Н. Арбатова форму, как таковую. Н. Н. Арбатов любил и понимал форму. Иногда он приглашал меня к себе, и я мог наблюдать, как

искусно и тонко создавал он свои прекрасные макеты. Вся обстановка его кабинета была сочетанием гармоничных форм. Форма лампы и форма стола были в строгой гармонии, книжные шкафы, мебель, самые книги, все было гармонично по форме и цвету. Он просиживал ночами за тонкой искусной работой, отыскивая формы макетов, карточек для записи недельных занятий, рисунков для матерчатых переплетов и т. д.

Как жаль, что русские актеры, в большинстве своем, до сих пор еще мало любят и ценят форму. Правда, им трудно искать ее. Им не хватает специальной для этого подготовки. Что же касается театральных школ, то преподавание в них велось, да и теперь ведется, без всякого плана и системы. Преподавателями бывают прекрасные актеры, но плохие теоретики по вопросам психологии актерского творчества. Они не заботятся о том, чтобы дать молодому актеру методы, при помощи которых он научился бы сознательно владеть своим творчеством. Обычно ученики имитируют своих преподавателей, но не получают от них знаний принципиального порядка.

Почему такую неотразимую силу имеет так называемая система Станиславского? Потому, что она дает молодому актеру надежду практически овладеть основными силами своей

творческой души. Теми силами, которые являются обобщением всех частностей творческого процесса. Актеры, не знакомые в принципе с вопросом формы и стиля, стараются или пользоваться старыми, уже отжившими формами, или остаются без всякой формы, выбрасывая со сцены сырой материал, в виде страстей и аффектов, называя их темпераментом. Актер постепенно научается любить дилетантизм, принимая его за свободу. Но как губительна для него эта «свобода»! Она приводит к разнузданности не только на сцене, но и в жизни. Я помню, как эта «свобода» проявлялась в некоторых актерах даже такого дисциплинированного театра, как Малый Суворинский Театр. Они рубили бутафорскими шпагами предметы в своих уборных, скатывали с лестницы большие корзины для костюмов, сажая на них пожилых и малопочтенных статистов (однажды, после такой шутки один из статистов был отправлен в больницу), изощрялись в изобретении мелких шуточек над своими товарищами. И все это, без таланта, без блеска, без юмора, без ловкости, единственно из чувства «свободы».

Со временем актеру станет ясно, как глубоко связаны его жизнь и профессия. Он поймет, что нельзя быть культурным актером, оставаясь некультурным человеком. Как часто приходится слышать от актеров: «зачем мне

знать, что такое форма, стиль и проч.? Если я талантлив, мой талант подскажет мне и верный стиль и нужную форму. Теоретические знания способны только убить во мне мою непосредственность». Но знания бывают двух родов, и актер, говорящий таким образом, имеет в виду только один род сухих, интеллектуальных знаний. И здесь он прав. Истинные, живые знания, которых не достает актеру, совсем другого рода.

Я на примере поясню эту разницу [1]). Возьмите готический стиль. Готический собор. Вы видите его формы, изучаете, запоминаете зрительное впечатление от них и привыкаете к ним настолько, что для вас становится невозможным спутать их с какими нибудь другими формами. Возьмите греческий храм и точно также подробно изучите и запомните его формы. Вы будете отличать эти два стиля друг от друга и от всякого другого. И на этом вы можете остановиться и сказать себе: я знаю, каков стиль греческого и готического храмов. Но такое знание мертво и интеллектуально. Актер вправе сказать: «мне не нужно его». Но можно пойти и дальше в изучении

[1]) Нижеследующая мысль о двух стилях, принадлежит не мне и приводится здесь, лишь как пояснительный пример. Кроме того, она была прочитана мной давно и я не помню точной ее формулировки. *Прим. автора.*

этих двух стилей. Можно ли представить себе готический собор пустым, не наполненным молящимися? Нет. Он тогда только будет завершен в своей архитектуре, в своем стиле, когда вы увидите в нем толпу молящихся, с руками молитвенно сложенными вместе. Тогда вы переживете стремление вверх, идущее из внутренних покоев готического собора. Наоборот, греческий храм вы лучше поймете, если представите его себе пустым. По ощущению грека—в нем обитает бог. В нем может не быть ни одного человеческого существа, и все таки он будет совершенным произведением греческой архитектуры. Вот другое постижение стиля. Сила такого постижения в том, что оно перестает быть интеллектуальным и возбуждает в душе художника творческие силы, которые в состоянии воспитать его так, что он сам перестанет мириться со своим творчеством, поскольку оно проявится в нем, как лишенное стиля и формы. Актер-художник поймет, что стиль есть то, что он вносит в свое произведение, как самое драгоценное, как то, из за чего в конце концов стоит творить. Он поймет, что натурализм не есть искусство, ибо художник ничего не может привнести от себя в натуралистическое «произведение искусства», что задача его при этом ограничивается уменьем более или менее точно скопировать

«натуру» и в лучшем случае привести в новое соотношение то, что существовало и существует без него во вне. Он поймет, что заниматься натуралистическим искусством это быть не более, как фотографом «натуры». И безотрадна будущность натурализма в театре. Оставаясь в пределах узких тем и задач, натурализм принужден будет искать все более и более жгучих комбинаций фактов, комбинаций способных подействовать на нервы зрителя с большей силой, чем это было сделано вчера и позавчера. Он придет к необходимости давать своему зрителю ряд «сильных ощущений», способных вызвать нервное потрясение ценою патологических эффектов. На сцене появятся картины жутких видов смерти, физических мучений, кровавых убийств, раздирающих душу катастроф, патологических душевных расстройств, сумасшествий, животных криков, воплей и выстрелов. Все это будет вершиной достижения натуралистического «искусства», но и концом его.

В качестве наследия—натурализм оставит после себя огрубевшую потерявшую художественный вкус и нервно-расстроенную публику. И много времени понадобится для того, чтобы снова оздоровить ее.

Моя служба в Малом театре заставила родителей переехать на зиму в город. Болезнь

отца усиливалась, перерывы между приступами болезни становились короче, а самые приступы тянулись все дольше и дольше. Однажды мне сказали, что отец будет жить отдельно от нас с матерью. Я не знал истинной причины, вызвавшей это обстоятельство. В моей душе появилось новое чувство—я стал догадываться, что такое одиночество и старость. Когда мы с матерью приходили к отцу в гости, я старался разгадать, что чувствует отец. Было ясно, что и отец и мать принесли какую то жертву ради меня и оба страдают. Но с матерью был я, отец же оставался один. Я стал как то по новому ощущать присутствие отца. Привыкший уважать отца и благоговеть перед ним, я заметил, что в душе моей зарождалось к нему чувство жалости. Это чувство обижало меня, но я не мог изгнать его из своего сердца. Мне было неудобно, приходя к отцу, здороваться с ним, как со знакомым, я не знал, что говорить, что делать, о чем спрашивать его. Мне стало казаться, что отец как бы умер наполовину. Моя тайная и сложная внутренняя жизнь стала еще тяжелее. Внешне же я становился все грубее и грубее. Я стал больше пить и часто играл в пьяном виде. Однажды, начав спектакль в нетрезвом состоянии, я не мог его окончить и очнулся у себя в уборной один, больной и разбитый. Как и когда окончился спектакль, я не знаю.

Отношения с женщинами становились все грубее и примитивнее. И чем хуже я вел себя, тем сильнее и больнее любил мать и жалел отца. Но, что бы я ни делал, я попрежнему ничего не скрывал от матери. Во мне начала проявляться еще одна черта—презрение к людям. Оно ожесточало меня и потому облегчало общение с внешним миром. Мне становилось легко с человеком, которого я презирал, но зато, как бы в противовес этому, я привязывался к некоторым людям с особой силой. Люди делились для меня на немногих, которых я любил, и на всех остальных, которых презирал. Мое материалистическое настроение сильно способствовало этому. Этические чувства упирались в материю и отпадали как ненужные. Физическое здоровье мое становилось все хуже и хуже, и начинал развиваться туберкулез легких.

Однажды, во время гастролей Московского Художественного театра, меня послали к О. Л. Книппер-Чеховой, как к родственнице с визитом. Я не умел себя держать в обществе выдающихся людей и просил освободить меня от этой тяжелой обязанности. Мои просьбы не привели ни к чему, и я отправился с визитом. Меня одели получше и я явился к О. Л. Книппер-Чеховой. Она приняла меня

ласково и сделала вид, что не замечает моей неловкости. (Я кажется зацепил ногой за ковер и ударился локтем о легонький, изящный столик.) Разговор мучительно прерывался, и я с тоской глядел на ее прищуренный и лукавый глаз. Наконец, она спросила меня:

— Почему ты не хочешь перейти в наш театр?

Я изумился ее вопросу.

— Я не смею мечтать об этом,— ответил я ей искренно и на этот раз без смущения. О. Л. Книппер-Чехова засмеялась и сказала:

— Я поговорю о тебе с К. С. Станиславским, приходи сюда завтра.

Не помня себя, я выбежал от О. Л. Книппер-Чеховой. На другой день я снова был у нее. Меня принял А. Л. Вишневский. Он расцеловал меня и сказал:

— А ты знаешь, что твой отец бил меня?

— За что?—спросил я, не понимая, о чем идет речь.

А. Л. Вишневский рассказал, что он учился в школе вместе с моим отцом, и там они дрались, будучи одноклассниками. А. Л. Вишневский произвел мне предварительное испытание, предложив прочитать сценки из «Царя Федора». На следующий день я должен был явиться в театр к самому К. С. Станиславскому. Меня одели еще лучше, чем накануне. Воротничек был так узок, что я задыхался в

нем. В театре меня встретил сам К. С. Станиславский. Увидев его величественную фигуру и седые волосы, я перестал что либо соображать и чувствовать.

— Нам очень приятно иметь в театре племянника Антона Павловича, — сказал мне К. С. Станиславский, протягивая руку.

В моем сознании неотступно звучало одно единственное слово: «Станиславский, Станиславский». Он был безмерно обаятелен и нежен. Я прошел по его приглашению в одно из фойэ театра и сел рядом с ним на красном диване. Он задал мне ряд вопросов, на которые я отвечал механически, почти не понимая их смысла.

— Ну, теперь прочтите мне что нибудь из «Царя Федора», — сказал, наконец, К. С. Станиславский.

Мне вдруг захотелось убежать. Раздался треск, воротничек лопнул и краями впился мне в щеку. Я замер, вернее умер! Еще минута, и мне стало все все-равно. Я прочел К. С. Станиславскому отрывок из «Царя Федора» и монолог Мармеладова. К. С. Станиславский сказал мне несколько ласковых слов и объявил, что я принят в Художественный театр. Он велел мне отправиться к В. И. Немирович-Данченко, чтобы договориться обо всех вопросах, связанных с поступлением в Художественный театр.

В эти же торжественные для меня дни К. С. Станиславский пригласил меня к обеду. Я явился к нему в гостиницу и застал там О. Л. Книппер-Чехову, М. П. Лилину и В. И. Качалова. Я был смущен до последней степени. Когда же увидел, что около накрытых приборов лежат невиданные мною доселе ножички и вилки особого рода, я почувствовал себя окончательно несчастным человеком. Даже радость, рожденная во мне честолюбием, совершенно угасла. Я проделал за обедом труднейшую умственную работу, соображая, как и чем следовало есть поданные блюда.

В театре я был зачислен сразу в филиальное отделение. Это была переходная стадия между сотрудником и артистом труппы. В этом отделении были тогда: Б. М. Сушкевич, Е. Б. Вахтангов, В. В. Готовцев, Г. М. Хмара и А. Д. Дикий.

Первыми моими ролями были: бессловесный «актер» и «оборванец» в сцене бунта в «Гамлете». Никогда я не испытывал такого волнения как при исполнении этих ролей. В качестве «оборванца» я с таким вдохновением бил бутафорским топором по железной двери, что со стороны можно было подумать, что именно на мне держится весь спектакль. К. С. Станиславский следил за моим актерским развитием и не мало времени уделил мне, знакомя меня с начатками своей «системы».

Вскоре он дал мне роль Мишки в «Провинциалке» и сам занимался со мной этой ролью. В год моего поступления, в театре ставился «Мнимый больной» Мольера. Я, вместе с моими новыми товарищами, участвовал в интермедии, изображая одного из докторов. Наша задача заключалась в том, чтобы быть смешными, и нам предоставили полную свободу в отыскании средств, которыми можно было бы насмешить публику. Задача эта увлекла всех. Мы изощрялись в изобретении смешных приемов речи, смешных интонаций и пр. Вся наша уборная и многие актеры из других уборных устроили тотализатор, ставя по 20 коп. на того, кто сегодня больше всех насмешит публику. Казалось, все средства были использованы. Наконец, я изобрел заикающегося доктора. Актеры, ставившие на меня 20 коп., выиграли. На следующем спектакле на меня было сделано наибольшее число ставок. Я, заикаясь, проговорил свои слова. Следующим говорил А. Д. Дикий. И вдруг мы услышали неясные и непонятные звуки. А. Д. Дикий собрал почти все, что было выдумано до сих пор в качестве комических приемов, и с необыкновенным темпераментом и быстротой, кашляя, чихая и заикаясь, произнес свои слова. Он побил рекорд и насмешил не только публику, но и всех нас, стоявших с ним вместе на сцене. Однако, после такого неожи-

данного выступления А. Д. Дикого, нам было запрещено дальнейшее развитие своих ролей в этом направлении. К. С. Станиславский боялся дальнейшего шага, которого можно было ожидать уже не иначе, как с большой тревогой.

В этом же году К. С. Станиславский начал свои педагогические эксперименты с молодыми силами театра. Из этих экспериментов образовалась впоследствии 1-ая Студия МХАТ. Е. Б. Вахтангову было поручено заниматься с нами системой К. С. Станиславского. Увидев среди своих учеников и меня, Е. Б. Вахтангов сказал:

— С этим актером Малого театра я не буду заниматься.

Я огорчился, но не надолго, так как Е. Б. Вахтангов стал заниматься и со мной. Занятия вел сам К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов. Упражнения и этюды носили характер импровизаций. Работали и над инсценированными рассказами. В это же время Болеславский, по своей инициативе, взялся за постановку «Гибели Надежды». Работа была готова через несколько месяцев. К. С. Станиславский просмотрел работу, одобрил ее и предложил нам пригласить родных и знакомых и показать им работу.

— Возьмите с них по рублю, — сказал он, — и вы окупите расходы.

Так мы и сделали. Это было первым нашим самостоятельным выступлением перед публикой, в то время, когда Студии, как таковой, в сущности еще не было.

Истинными создателями Студии, как молодого театра, как учреждения—были, главным образом, Б. М. Сушкевич и В. В. Готовцев. Они раньше всех поняли и почувствовали, что из занятий К. С. Станиславского может родиться серьезное, театральное дело, и положили не мало труда на то, чтобы возникла студия. Я помню, как В. В. Готовцев, больной, с высокой температурой, ходил среди рабочих, ремонтировавших помещение для Студии, и с любовью следил за ходом работ, давая распоряжения и входя в детали строительной техники. В. В. Готовцев, юрист по образованию, сделался вдруг архитектором и проявил глубокое и неожиданное понимание в вопросах строительства! Это может случиться только с человеком, вдохновленным какой нибудь идеей. В. В. Готовцев не жалел своих сил. Приблизительно в это же время он работал в «Обществе содействия устройству фабричных, заводских и деревенских театров». Он ставил там спектакли. Учреждение, известное ныне под именем дома Поленова, и есть то учреждение, возникновению которого не мало способствовал В. В. Готовцев и отчасти Б. М. Сушкевич. Кроме того, В. В.

Готовцев много работал среди крестьян, ставя спектакли и руководя различными рабочими театральными кружками.

Я помню, как внимательно приглядывался Б. М. Сушкевич к нашим попыткам создать Студию. Держась несколько в стороне, он, со свойственным ему умом и дальновидностью, взвешивал и оценивал то, что происходило. У большинства из нас не было и мысли о возможности возникновения театра. Но вот, Б. М. Сушкевич, решив что то про себя, вдруг переменился и начал активно действовать. Л. А. Суллержицкий, он, В. В. Готовцев, Болеславский и Е. Б. Вахтангов принялись за организацию дела, и мы быстро почувствовали, что возникает новый театр. Мы, со своей стороны, помогали делу, которое они создавали, руководимые самим К. С. Станиславским. За «Гибелью Надежды» последовала работа Е. Б. Вахтангова «Праздник мира», «Сверчок на печи» в постановке Б. М. Сушкевича и целый ряд постановок, которые и составили репертуар вновь возникшего театра — Студии МХАТ. Студия возникла буквально из пламенного горячего стремления всех нас. Здесь мало было расчетов, мало практических соображений, здесь была единая молодая воля и почти полное отсутствие колебаний и сомнений. Мы беспрекословно и с радостью подчинялись нашим

старшим товарищам. Они вели нас умно и вдохновенно. Л. А. Суллержицкий был тем человеком, в присутствии которого нельзя было мыслить бессердечно или предаваться заботе о своих личных интересах. Его морально-общественный авторитет был велик не только потому, что он прекрасно и пламенно говорил по вопросам театра и совместной в нем жизни и работы, но главным образом потому, что *делал* то, о чем говорил. Мы *видели* его горячую душу и острый, сердечный ум больше, чем *слышали*. Л. А. Суллержицкий знал секрет всякого водительства и управления. Он знал, что человеку, желающему вести других людей к определенной цели, нужно прежде всего следить за самим собой и быть строгим к себе самому. Он знал, что ведомым нужно предоставить при этом полную свободу и тогда они сами пойдут за своим руководителем. Так и поступал с нами Л. А. Суллержицкий. Он знал и еще один секрет. Он заключался в ясном понимании мысли о том, что руководить — значит служить руководимым, а не требовать услуг с их стороны. Его художественный авторитет был также силен, как и моральный. Его художественное влияние проявлялось во всех постановках Студии, самостоятельных же постановок в Студии он не брал.

Мои старшие товарищи неоднократно предлагали мне принять участие в строительстве и ведении студийной жизни, но мне мешала неуравновешенность и мрачность моего душевного состояния. Пессимистические идеи и настроения овладели мной настолько, что я не мог понять, зачем в конце концов нужно все то, что с такой любовью и заботой делается вокруг меня. Но рядом с этим я сам принимал участие в жизни Студии, гонимый силой того творческого настроения, которое к тому времени я еще не успел утерять в полной мере. Во мне боролись два эти чувства, две силы, и я помню, как занимала Е. Б. Вахтангова эта моя двойственность. Я помню, с каким интересом он прислушивался к тем моим фразам, в которых грубо и остро выражалось иногда то одно, то другое настроение моей души. Умно улыбаясь и покачивая головой, глядел он на меня, ничего не говоря и я до сих пор не знаю, какие мысли слагались в нем, под влиянием моих странных и подчас нездоровых суждений. Я привязался к Е. Б. Вахтангову и смею думать, что и его отношение ко мне было достаточно теплым и дружеским.

Помимо нашей совместной театральной работы, где он был моим учителем, мы, несмотря на его занятость, неоднократно проводили вместе часы в разговорах и шутках.

Шутки наши всегда носили особый характер. Обыкновенно Е. Б. Вахтангов изобретал какой нибудь «трюк», и мы разрабатывали его часами, изощряясь все более и более в ловкости и легкости выполнения его. «Трюки» бывали обычно не сложны. Нужно было, например: изобразить человека, который, желая опустить спичку в пустую бутылку, опускает ее мимо горлышка. Он не замечает этого и изумляется, видя спичку на столе и полагая, что спичка чудесным образом прошла сквозь донышко бутылки. Такой или подобный этому «трюк» повторялся нами десятки раз, пока мы не достигали виртуозности в его исполнении. Но, бывало и так, что, начав игру с «трюка», Е. Б. Вахтангов увлекался образом изображаемого им человека, и образ этот становился увлекательным и сложным существом. В таких случаях я обыкновенно был уже только зрителем и очень любил такие вдохновенные минуты Е. Б. Вахтангова. Игра с подобными «трюками» крайне полезна для актерского развития, и ее надо включать в программы театральных школ. «Трюк» никогда не удается, если он сделан тяжело. Легкость—непременное условие при его выполнении.

Вскоре после поступления в МХАТ—я получил приглашение играть в кино. Я был

польщен и взволнован. Получив от меня принципиальное согласие, человек, пригласивший меня, вдруг вдохновился и приступил к переговорам о моем гонораре. Он решительно взмахнул в воздухе обеими руками и, наступая на меня, быстро загнал меня в угол комнаты. Там мы оба остановились, и он начал:

— Вы подумайте: что дает вам экран? Славу! Вы делаетесь знаменитым! Вас все знают! И кто это делает? Экран! Вы понимаете? Вы получите, кроме того, 13 рублей! Соглашайтесь и кончено!

Но для меня было «кончено» уже в ту минуту, когда человек взмахнул руками и начал наступать на меня. Я согласился. Человек мгновенно исчез.

Картина готовилась к 300-летию дома Романовых. Часть кино-съемок должна была происходить в одном из небольших городов России. Два дня езды по железной дороге и двое суток пребывания в ужасных номерах в маленьком городке. Была зима, и стояли крепкие морозы. По приезде на место съемки нас гримировали и одевали в холодном, похожем на сарай, помещении. Актеры держали себя развязно, много пили, кричали и ухаживали за премьером. Премьер был седой человек с опухшим лицом и с признаками гениальности: он, например, боялся лестниц и

его водили по ступенькам под ручки, а он, слегка вскрикивая, закрывал руками глаза. В первый день съемки меня поставили на высокой горе. Аппарат был установлен внизу под горой. Я изображал царя Михаила Федоровича. Когда я показался в воротах, я услышал несколько отчаянных голосов, кричавших снизу от аппарата:

— Отрекайтесь от престола! Скорей! Два метра осталось! Скорей! Отрекайтесь!

Я отрекся, как умел.

Слева около себя я увидел нашего премьера. Он был одет священником и вел меня под руку, произнося при этом довольно неприличные слова. Съемка длилась долго, и я замерзал все больше и больше. После съемки обедали, много пили, премьер рассказывал анекдоты, и всем, кроме меня, было весело. Ночь в грязной гостинице я провел плохо и на другой день, выйдя на съемку, чувствовал себя ничтожным и несчастным. Съемка началась с того, что полиция отгоняла местных жителей, которые, увидев наши необыкновенные цветистые костюмы, пришли к нам с прошениями, в которых были изложены их нужды. Когда просители были разогнаны, началась съемка. Меня посадили на лошадь, верхом, и велели медленно проехать в ближайший лесок. Я еще с утра, спасаясь от холода, захватил с собой галоши. Когда мне

было приказано сесть на лошадь, я незаметно спрятал свои галоши под костюм и с ужасом думал, что их могут отнять у меня. Но к счастью галош моих никто не заметил. По соответствующей команде я медленно поехал по направлению к лесу. И вдруг одна моя галоша медленно поползла под костюмом и выпала на снег. Я замер. Через минуту вторая галоша последовала за первой. Я ждал скандала, крика и выговора. Но, к удивлению моему, никто не заметил моего несчастья, и после съемки я нашел обе свои галоши. Съемка становилась мучительной, и я готов был убежать от своих благодетелей, отказавшись и от обещанной мне славы и от 13 рублей.

Вечером администрация кино давала торжественный ужин полицмейстеру и прочим видным чиновникам города. Полицмейстер был весьма красивым и представительным мужчиной с лихо закрученными усами и орденами на груди. Ужин начался торжественными речами. Из речей следовало, что полицмейстер и есть то самое лицо, от которого зависит, зависело и впредь будет зависеть всякое кино-предприятие, всякий художественный и материальный успех кино в России и, наконец, самое русское искусство вообще как то находится в руках полицмейстера. Полицмейстер не оспаривал своего влияния на все русское искусство и. поднимая бокал,

благодарил администрацию кино за... з а в с е в о о б щ е и выражал готовность и в п р е д ь... Словом, полицмейстер выражал свои мысли далеко не так ясно и отчетливо, как администрация кино. Но странным и неожиданным образом торжественность перешла в л ю б о в ь, и многие в слезах обнимали друг друга. По рукам ходили фотографические карточки, и все присутствующие подписывали их, неизвестно для кого и зачем. Полицмейстер подписал карточку, на которой был изображен чей то памятник.

Вдруг поднялся некто, маленького роста с рыжими и жиденькими волосами, и тонким голосом прокричал приветствие полицмейстеру, называя его чуть не на «ты» и готовясь броситься к нему с поцелуями. Полицмейстер нахмурился, за столом произошло небольшое замешательство, но маленького, рыженького человека уже нельзя было остановить. Он был в экстазе. Его вывели из за стола. По его уходе за столом послышались спорящие голоса: одни были за удаление рыжего человека, другие против. Полицмейстер мрачнел. Администрация смутилась, и, наконец, стало известно, что маленький рыженький человек лежит в бассейне с рыбками в большой зале гостиницы, и что он очень пьян. Это как будто успокоило всех, но полицмейстер все же быстро уехал.

На другой день я был в Москве. Съемка не была еще окончена, но я наотрез отказался от дальнейшего в ней участия, и вместо меня был нанят другой актер, которого, как и меня, посадили на лошадь и приказали ехать в ближайший лесок, но только снимали его сзади, чтобы не показывать его лица, которое ни в какой мере не было похоже на мое.

Таково было мое первое выступление в кино.

С поступлением в МХАТ я, один, без родителей, переехал в Москву. Но связь моя с домом, разумеется, не прерывалась. Ежедневно, иногда дважды в день, писал я матери из Москвы, и так же часто писала мне мать. Отец был на юге. Мать писала, что он возвращается через Москву и просила меня встретить его на вокзале и повидаться с ним. Он ехал со своим сыном. Войдя в вагон, я застал его в тяжелом положении. У него начинался рак горла, и он знал об этом. Еще до поездки своей на юг, он, только что оправившийся от своей обычной болезни, должен был пойти к доктору—его беспокоило какое то неприятное ощущение в горле. Доктор, осмотрев отца, предложил ему операцию, не называя болезни. Но отец потребовал от док-

тора, чтобы тот сказал ему, какова его болезнь. И так как отцу покорялись все, то и доктор не смог ему отказать и сообщил ему, что у него рак горла. Возвратившись домой, отец сообщил об этом матери и немедленно решил уехать на юг, отказавшись от операции. Он рассчитывал на благотворное климатическое влияние. Так говорил он сам, но он был настолько сведущ в медицине, что, разумеется, не мог серьезно рассчитывать на это. Он понимал, что дело во времени, и что в конце концов болезнь неизлечима. В первый раз он выехал из дома не один. Он явно боролся с тоской от сознания близости смерти. Он снова начал пить, и эта его болезнь тянулась непрерывно в течение ряда месяцев, пока развивалась раковая опухоль.

По окончании первого сезона в МХАТ'е я вернулся домой и все мы переехали на нашу дачу, за город. Отец быстро слабел, но не терял сознания. Он точно описал мне картину своей предстоящей смерти и, кажется, даже определил день, в который он должен будет умереть. Мы по очереди дежурили ночами около него. Он стал впадать в бредовое состояние.

— Как обидно,—сказал он мне однажды,— я прожил такую длинную жизнь и что же вижу перед смертью? Какие то поезда с гусями! Как обидно глупо!

У него не было страха смерти. И даже, когда он страдал, задыхаясь от опухоли, я замечал на его лице следы раздражения, но никогда не видел страха. Он ужасно мучился. Опухоль медленно душила его. Не будучи в состоянии ничем помочь отцу, я вместе с тем не мог отойти от него и не мог оторваться от созерцания картины ужасающих человеческих страданий. Я в первый раз видел так близко смерть. Я следил, как дыхание отца становилось все короче и короче, как широко раскрывался рот, ища воздуха, я уловил момент, когда глаза его перестали видеть. Агония длилась несколько часов, но в эти часы для меня, как и для отца, не было времени. Наконец, лоб его пожелтел, и желтизна быстро прошла по всему лицу. Он умер.

Как неверно мы, актеры, изображаем на сцене смерть! Мы слишком много внимания уделяем тем физиологическим процессам, которые, как нам кажется, и дают картину смерти. Но это неверно и нехудожественно уже по тому одному, что натуралистическое изображение физических предсмертных мучений человека не может быть искусством. Мы не должны мучить публику, задыхаясь или корчась перед ней в судорогах агонии. Кроме боли и отвращения, мы ничего не вызовем в ней такими приемами. И чем точнее изобразим мы физическую муку уми-

рающего, тем дальше будем мы от картины смерти, как она должна выступать в искусстве. Смерть на сцене должна быть показана, как замедление и исчезновение чувства в р е м е н и. Актер, играющий смерть, должен в этом месте так построить ритмический и метрический рисунок своей роли, чтобы публика, следя за ним, чувствовала замедление времени и незаметно пришла к той точке, где замедленный темп как бы на секунду останавливается. И эта остановка даст впечатление смерти. При этом публика должна быть освобождена от необходимости наблюдать грубые и нехудожественные приемы, изображающие физиологические процессы умирающего человека. Конечно, для такой задачи нужна высокая актерская техника. Нужно, чтобы актер научился не только чувствовать сценическое время, но и владеть им. Он должен научиться владеть темпом. Как часто вместо темпа приходится видеть на сцене с п е ш к у. И чем больше актер с п е ш и т на сцене, тем медленнее кажется его игра.

Чувство сценического пространства также не знакомо актеру. Он не различает правой стороны от левой. Не различает во всей полноте авансцены и глубины, прямых и кривых линий, по которым он ходит. Он не научился еще «рисовать» своим телом фигуры и линии в сценическом пространстве. А вместе

с тем актеры любят сделать подчас «широкий и красивый» жест рукой. В них живет в это время инстинктивное чувство пространства. Но почему же они не хотят сделать широкого, красивого и выразительного жеста всем телом? Значительная часть вины ложится здесь на привычку актера мимировать. Он прежде всего стремится вложить свою выразительность в мимику и тем убивает выразительность тела. При мимике тело замирает и застывает. Жест тела переходит в жест лица, становится мелким и подчас жалким. Уж не говоря о том, что лицо актера просто не может быть видимо всем зрительным залом, оно, кроме того, никогда не даст такой выразительности, какая свойственна телу в целом. Глаза актера, вот то, что имеет право на максимальную выразительность, но глаза только тогда будут действительно выразительными, когда все тело актера, исполненное волей, рисует в сценическом пространстве свои формы и линии. Если тело живет, то глаза с необходимостью наполняются смыслом и выразительностью. Делясь впечатлением от спектакля, публика говорит: «какие у него, или у нее, были глаза в этой сцене!», но она не говорит: «какой рот», или: «какие щеки», «какой подбородок». Тело в пространстве и ритмы во времени — вот средства актерской выразительности.

После смерти отца, мы с матерью переехали в Москву. Мне было 21 год, и я должен был призываться на военную службу. Мое душевное состояние было тогда уже очень тяжелым. Я почти терял равновесие в присутствии большого числа людей. Это развилось потом в боязнь толпы. Призывные дни были для меня нестерпимо мучительны. Кроме того, меня угнетала возможность быть призванным. Л. А. Суллержицкий понимал мое душевное состояние. В день призыва он объявил мне, что пойдет меня провожать на призывной пункт. Я был поражен и потрясен его вниманием. Его присутствие действовало на меня успокаивающе, и я не имел мужества отказаться от его предложения. Впрочем, я уверен, что он во всяком случае пошел бы со мной, и мне не удалось бы его уговорить. Моральные импульсы были в нем так сильны, что он покорялся им, не считаясь с внешними препятствиями и кажущимся «здравым смыслом». Рано утром я расстался с Л. А. Суллержицким у дверей громадного здания, в котором происходил осмотр новобранцев. Толпы возбужденных и заранее озлобленных людей собирались около дверей здания и медленно, давя друг друга и ругаясь, входили в самое здание. Бесконечное число грязных комнат, холодный каменный пол, окрики солдат, направлявших нас то туда, то

сюда, толчки и брань. Каждый из нас тосковал по ком то, оставленном дома. Часы проходили в бестолковой сутолоке. Нас, партиями, то загоняли в какую нибудь комнату и запирали надолго, то снова выпускали и снова запирали, казалось, без всякого смысла и порядка. Я с тоской смотрел на толпу моих однолеток и не мог понять, существует ли у распоряжавшихся нами солдат план и система, убавляемся ли мы численно или нет. Начался ли где нибудь осмотр? Сквозь окна было видно, как проливной дождь мочил толпу женщин, старых и молодых, ожидавших своих братьев, мужей и сыновей. Наконец, нам велели раздеться. Мы побросали свои платья на полу и голые простояли еще несколько часов. Поздно вечером я попал на комиссию. Врачи были измучены до последней степени. Они кричали на нас, впиваясь в нас руками и пронзая на мгновение трубками спину и грудь. Я еле держался на ногах и тупо ждал приговора. Вдруг я услышал: «Три месяца!» Отсрочка! Мечта моя осуществилась! Отсрочка! Все мучительные и сложные картины, которые рисовались в моем сознании и группировались около матери, все побледнели, и я почувствовал, что еще три месяца жизни дарованы мне. Еще в течение часа искал я свое платье. Было совсем темно, когда я вышел на улицу. Дождь лил попрежнему. У меня кружилась

голова от счастья. Я бросился бежать, жадно вдыхая свежий воздух.

— Миша!—услышал я тихий и ласковый голос.

Я обернулся. Около меня стоял Л. А. Суллержицкий, весь мокрый от проливного дождя. Я остолбенел. Весь день Л. А. Суллержицкий не отходил от призывного пункта и ждал меня в толпе родных, оплакивавших своих единственных... Кто же был я ему, Л. А. Суллержицкому? Брат? Сын? Я был всего только одним из его учеников!!!

Как все истинно добрые люди, Л. А. Суллержицкий любил иногда казаться сердитым, строгим и даже грозным. Он завел в Студии толстую книгу, в которую каждый из нас мог заносить свои мысли. Однажды Л. А. Суллержицкий сам записал в эту книгу ряд удивительных мыслей о рабочих, об их тяжелой жизни в современных условиях и в связи с этим о необходимости внимательного отношения к нашим театральным рабочим. Я, прочитав эту статью, вдохновился ее содержанием, но увы, не нашел ничего лучшего, как излить свое вдохновение в ряде карикатур, которыми и иллюстрировал статью Л. А. Суллержицкого. Вечером, придя в Студию, я услышал громовой крик. Л. А. Суллержицкий

искал виновника иллюстраций и, казалось, готов был растерзать его на месте.

— Это оскорбление! — кричал он издали, приближаясь к нам, — кто, кто смел сделать это?!

Разгневанный Л. А. Суллержицкий показался в дверях, ища свою жертву.

— Кто сделал это? Говорите сейчас же! Кто?

— Это я...—ответил я в ужасе. Пауза.

— Ну так, что же такого,—ласково и спокойно сказал вдруг Л. А. Суллержицкий,—ну нарисовали! Ну и что же? Да ничего!

Л. А. Суллержицкий обнял меня и готов был утешать, как будто виноват был он, а я привлекал его к ответу. Такова была злопамятность Л. А. Суллержицкого.

Его художественное чутье и чувство правды были поразительны. Он делал удивительные вещи; беря, например, начало какого нибудь незнакомого ему рассказа, он погружался в его образы и затем говорил, как по его мнению должен автор развернуть рассказ и как должны будут, в течение рассказа, действовать его герои. Его интуитивные прозрения были верны. Когда он вел какую нибудь репетицию, он очень долго заставлял актеров работать над двумя-тремя первыми фразами текста. Он не мог репетировать всей вещи в целом, если не найдено самое начало, от которого он мог бы

исходить, органически развивая все дальнейшее. Он одинаково чувствовал и комизм и трагизм сценических положений, и мы многому научились от него в этом отношении. Л. А. Суллержицкий прекрасно рисовал. Многие из бутафорских вещей в наших постановках были сделаны им. Я помню, однажды, как поздно ночью мы сидели с ним на полу и разрисовывали пальто для роли «Калеба» из «Сверчка на печи». Пальто должно было быть старым и грязным. Л. А. Суллержицкий развел жидкий кофе и рисовал грязь на разостланном на полу пальто. Однажды он сказал мне:

— Знаете, Миша, что мне хочется нарисовать?

— Что?—спросил я.

— То, — ответил серьезно и задумчиво Л. А. Суллержицкий,—то, чего не видно.

Я не понял, о чем идет речь, и Л. А. Суллержицкий разъяснил мне:

— Когда вы смотрите на какой нибудь предмет, то вы видите его ясно и определенно. Предметы, лежащие рядом, для вас уже плохо видимы. И чем дальше в стороны, тем хуже видите вы окружающие предметы. Вы их собственно уж не видите. А где границы, где вы действительно перестаете видеть? Вот мне и хочется нарисовать, как человек не видит окружающих предметов, как они постепенно

исчезают из поля его зрения и из его сознания.

Кажется, Л. А. Суллержицкий сделал однажды попытку нарисовать то, чего не видно.

Иногда, он подолгу проводил время, прислонившись головой к стене, закрыв глаза и тихонько напевая какой нибудь мотив. При этом он слегка отстукивал по стене пальцами и ладонью руки такты и метрические узоры мотива. Не раскрывая глаз, он медленно переходил к другой стене, и там повторялось тоже самое, через минуту он переходил на новое место и т. д.

Что происходило в это время в его душе?..

От нас, разумеется, не скрылась эта его особенность. И Е. Б. Вахтангов, имитируя на вечеринках своего любимого Л. А. Суллержицкого, изображал именно эту черту. Он делал это очень смешно. Но, однажды, после смерти Л. А. Суллержицкого, когда мы вспоминали его и рассказывали друг другу свои о нем впечатления, Е. Б. Вахтангов вдруг встал и изобразил Л. А. Суллержицкого у стены, напевающего мотив с закрытыми глазами. Но результат был неожиданный.

Нам не только не стало весело, мы вдруг почувствовали близость Л. А. Суллержицкого, и многие из нас испугались. Е. Б. Вахтангов перестал изображать, и мы в молчании разошлись. Л. А. Суллержицкий страдал болезнью

почек и часто приходил на репетицию бледный, с опухшим лицом, с трудом передвигая ноги. Но через четверть часа его нельзя было узнать, он вдохновлялся, болезнь была забыта, и он бегал, показывая нам, как надо играть, и хохотал вместе с нами, как юноша.

Однажды, это было в гастрольной поездке театра, Л. А. Суллержицкий объявил нам, студийцам, что сегодня после спектакля мы все должны собраться у него в номере, что он имеет нам сказать что то очень важное и серьезное. Весь день Л. А. Суллержицкий имел сосредоточенный вид, и мы были заинтересованы и даже встревожены предстоящим разговором. О чем будет речь, мы не могли догадаться. Вечером, окончив спектакль, мы быстро разгримировались и отправились в гостиницу, где остановился Л. А. Суллержицкий. Там, около дверей его номера, уже ждали наши товарищи, не участвовавшие в сегодняшнем вечернем спектакле. Дверь в комнату Л. А. Суллержицкого была закрыта. И мы ждали, когда Л. А. Суллержицкий выйдет к нам и впустит нас к себе. Но дверь не открывалась. Прождав довольно долго, мы решились постучать. Ответа не последовало, и мы тихонько отворили дверь. В номере было темно. Очевидно, Л. А. Суллержицкого еще не было дома. Мы тихонько вошли в номер и зажгли свет.

— Кто там? — раздался вдруг испуганный крик.

Мы обернулись и увидели Л. А. Суллержицкого. Он раздетый сидел на кровати, испуганно кутаясь в одеяло. Вид у него был заспанный.

— Кто это? Что надо? — кричал он на нас.

— Мы к вам, Леопольд Антонович.

— Зачем? Что случилось?

— Вы вызывали нас...

— Когда? — Л. А. Суллержицкий протер глаза и вдруг захохотал. — Голубчики мои, забыл! Ей богу забыл! Идите домой! в другой раз!

Уходя мы слышали, как заливался хохотом Леопольд Антонович.

Театр совершал гастрольную поездку по южным городам России. Мы с Е. Б. Вахтанговым условились жить вместе, в одном номере гостиницы. Не помню, что задержало меня в Москве, но я должен был приехать в тот город, куда направился театр, одним днем позже. Приехав в чужой город, я с вещами подошел к извозчику и сказал ему адрес гостиницы, в которой остановились наши актеры.

— Вы племянник Антона Павловича Чехова? — вдруг неожиданно, наклонившись ко мне, спросил извозчик.

— Я!—ответил я с изумлением.

— Пожалуйте-с!

Я был так поражен, что даже не пытался разгадать, что значило это происшествие. Денег с меня извозчик не взял. У дверей гостиницы меня встретил швейцар.

— Вы племянник Антона Павловича Чехова?

— Я!

— Пожалуйте-с!

Меня провели в большой номер. Там сидел Е. Б. Вахтангов и хохотал. Его проделка удалась блестяще. Мы поселились вместе с Е. Б. Вахтанговым. Несмотря на наши дружеские отношения, наша совместная жизнь протекала не без некоторых осложнений. Виной тому был я. Я увлекался в то время Шопенгауэром и имел постоянно отсутствующий и мрачный вид. На лице моем было написано, что я знаю нечто такое, чего не знает никто, не читавший Шопенгауэра. Это повидимому раздражало Е. Б. Вахтангова. Он чувствовал неестественность моего поведения. Я целыми днями лежал на кровати с томами Шопенгауэровских сочинений в руках. Е. Б. Вахтангов достал две мандолины и выучил меня играть по нотам. Мы играли с ним дуэты, но пессимизм мой не убавлялся, и Е. Б. Вахтангов имел в моем лице тяжелого и скучного сожителя. Но тяжесть наших

отношений еще больше усилилась, когда я купил на улице у какого то оборванного человека большую черную таксу, заплатив за нее рубль. Такса оказалась больной, и все мое внимание было сосредоточено на ней. Е. Б. Вахтангова раздражала моя такса. Она скулила дома и в театре, куда я брал ее с собой.

И вот, в результате наших натянутых с Е. Б. Вахтанговым отношений, у нас как бы сама собой возникла игра особого рода. Она называлась игрой в «ученую обезьяну». Заключалась она в том, что мы каждое утро по очереди варили кофе. При чем тот, кто варил кофе, и был «ученой обезьяной». Он вставал с постели первым и на четвереньках должен был проделывать все, что связано с приготовлением кофе. Тот же из нас, кто не был в это утро «обезьяной», имел право бить обезьяну за все, что казалось ему достойным наказания. Обезьяна должна была безропотно сносить все побои и ждать следующего утра, когда обезьяной становился другой, и когда можно было отомстить за все нанесенные обиды. Легко догадаться, что с каждым днем наши актерские темпераменты разгорались все больше и больше. Пускались в ход коврики, свернутые в трубку, стулья и т. п. Но мы терпели все. Никто из наших товарищей не знал об этой игре в «ученую

обезьяну». У нас образовалась своя этика, обязывавшая нас не только терпеть, но и хранить молчание. Наши накопившиеся страсти разразились, наконец, небольшой катастрофой. Не помню, кто из нас был на этот раз «ученой обезьяной», но «обезьяна» взбунтовалась, и начался жестокий бой. Один из ударов Е. Б. Вахтангова пришелся мне по лицу и выбил зуб. Оставшимся осколком зуба я буквально распорол себе язык, но бой не прекратился, и через несколько секунд мне удалось зажать голову Е. Б. Вахтангова у себя под мышкой, и я крепко сдавил ее. Пользуясь его беспомощным положением, я решил немного передохнуть. Случайно взгляд мой упал на лицо моей жертвы: Е. Б. Вахтангов почернел и задыхался. Я отпустил его. Бой кончился, и вместе с ним окончилась и наша «вражда». Я долго не мог есть, мой рот распух, и Е. Б. Вахтангов заботливо ухаживал за мной. Потом, когда я спросил Е. Б. Вахтангова, почему он не сказал мне, что он задыхался, когда я сжал его голову, он ответил, что в первую минуту он не хотел просить пощады, так как до сих пор никто из нас не делал этого, но потом он уже не мог ничего сказать, так крепко сдавил я его шею. Но, как ни странно, как ни трудно поверить этому, но наши бои, несмотря на всю грубость их, были вовсе не так грубы! Помимо

спортивного характера, в них было много веселья и молодого задора, о которых теперь приятно вспомнить. Такие, больше, чем интимные отношения наши, не мешали мне смотреть на Е. Б. Вахтангова, как на старшего товарища и учителя в театральном деле.

Е. Б. Вахтангов был знатоком «системы» К. С. Станиславского. На его занятиях «система» оживала, и мы начинали понимать ее действенную силу. Педагогический гений Е. Б. Вахтангова творил в этом смысле чудеса. И, уча нас, Е. Б. Вахтангов сам развивался с необыкновенной быстротой.

— Ты знаешь, — говорил он мне незадолго до смерти, — я могу теперь постичь любое театральное положение, любую сценическую идею так же легко, как взять с полки книгу.

И он, действительно, рождал свои театральные мысли буквально на наших глазах. Сами собой складывались афоризмы в его речи, когда он говорил о театре с нами или со своими студийными учениками.

Его режиссерский талант известен всем по его постановкам. Но это всего лишь одна сторона: другая заключалась в том, как проявлялся режиссерский гений Е. Б. Вахтангова в его работе с актерами во время процесса постановки пьесы.

Проблема взаимоотношений режиссера и актера сложна и трудна. Можно читать де-

сятки лекций на эту тему, но они не приведут ни к чему, если у режиссера нет особого чувства актера. И этим чувством в совершенстве обладал Е. Б. Вахтангов. Он сам говорил о нем, как о чувстве, которое бывает, когда человека берут за руку и осторожно и терпеливо ведут его туда, куда нужно. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Е. Б. Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Е. Б. Вахтангова, актер чувствовал их, как свои собственные. Эта удивительная способность Е. Б. Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру. И надо радоваться, что вопрос этот еще до сих пор не решен «теоретически», иначе деспотичные режиссеры и упрямые актеры дурно использовали бы любое решение его. Е. Б. Вахтангов решал вопрос практически. И это решение заключалось в человечности самого Е. Б. Вахтангова, в его уменьи проникать в чужую душу и говорить на ее языке. Во многом можно убедить человека, если начать говорить с ним на его языке, на языке его души. Е. Б. Вахтангов умел делать это. Он никогда не был сентиментален с актерами, и актеры никогда не мешали его замыслам

своими прихотями и упрямством. Для того, чтобы стать режиссером типа Е. Б. Вахтангова, надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Здесь снова сходятся вопросы искусства и вопросы морали.

Е. Б. Вахтангов обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел показывать актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он показывал, играл схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV» он показал мне таким образом рисунок роли самого Эрика, на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут. После его показа мне стал ясен весь акт во всех деталях, хотя их Е. Б. Вахтангов и не коснулся. Он дал мне основной, волевой каркас, на котором я мог распределить потом детали и частности роли. У него была особая способность показывать. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только показывает или если выполняет сам. У человека показывающего есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке делающем. Благодаря этому показывать всегда легче, чем делать самому,

и показ почти всегда удается. Е. Б. Вахтангов владел психологией показа в совершенстве. Однажды, играя со мной на биллиарде, он демонстрировал мне свою удивительную способность. Мы оба играли не важно и довольно редко клали в лузы наши шары. Но вот Е. Б. Вахтангов сказал:

— Теперь я буду тебе показывать, как нужно играть на биллиарде!—и переменив психологию, он с легкостью и мастерством положил подряд три или четыре шара. Затем он прекратил эксперимент и продолжал игру по прежнему, изредка попадая шарами в цель.

Благодаря этой удивительной способности Е. Б. Вахтангова, на его репетициях очень мало разговаривали. Вся работа протекала в показах, в демонстрировании образов и т. д. Он прекрасно понимал, что если актер много говорит о своей роли, то это значит, что актер ленится и оттягивает момент настоящей репетиции. Актеры и режиссеры должны выработать особый рабочий язык. Они не имеют права рассуждать друг с другом в процессе работы. Они должны научиться воплощать свои мысли и чувства в образах и перебрасываться этими образами, заменяя ими длинные, скучные и бесполезно-умные разговоры о роли, о пьесе и пр. Я твердо верю, что такое время настанет, когда актеры

поймут, что их муки и терзания, связанные с их профессией, происходят в большинстве случаев от их нехудожественных методов при разработке художественных произведений.

Наконец, у Е. Б. Вахтангова было и еще одно удивительное качество: сидя на репетициях в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу для публики, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера ставить спектакль исключительно для себя самого.

Режиссеры, страдающие этой болезнью, лишены чувства публики и почти всегда подходят к своему искусству чисто интеллектуально. Они страдают особой формой умственного эгоизма.

Я счастлив, что судьба позволила мне довольно долгое время работать с Е. Б. Вахтанговым. Воспоминания о нем, как о мастере сцены, дают мне теперь много знаний, говорящих о правде театрального дела.

Моя нервная напряженность, которую я так искусно скрывал до сих пор от внешнего мира, достигла, наконец, таких размеров, что в целом ряде моих поступков стала проглядывать наружу. Я вдруг спрашивал кого нибудь из моих товарищей, не слышит ли он, например, того особенного шума, который слышу я сам в эту минуту, и по лицу товарища догадывался о том, что он не только не слышит его, но и не понимает, о чем собственно я его спрашиваю. Я слишком часто подходил к окнам и с тревогой глядел на улицу. Или вдруг, во время спектакля чувствуя потребность вернуться домой, я начинал так быстро играть свою роль, что это обращало на себя внимание моих партнеров. Однажды, идя по улице, я был особенно сильно захвачен чувством гнетущего страха и в ужасе озирался кругом, собираясь бежать. В это время меня встретил Б. М. Сушкевич. Он взял меня за руку и с легкой иронией, громко и ясно, сказал:

— Что вы?—и подождав немного, также громко и четко повторил:

— Ну, что вы?

Услышав его ясный, здоровый и спокойный голос и почувствовав в нем нотку иронии, я пришел в себя и сконфуженно продолжал свой путь. Я только теперь понимаю, каким могучим средством является и р о н и я

для таких «больных», каким был в то время я.

Я помню, как однажды я пришел к профессору Ганнушкину и привел с собой одного своего друга, который, как и я, начал ощущать приступы страха. Я считал себя специалистом в этих вопросах и, оставив друга в приемной профессора Ганнушкина, вошел к нему один с тем, чтобы изложить ему, в чем собственно заключалась болезнь друга. Профессор Ганнушкин внимательно выслушал меня и весьма деликатно, но с глубокой иронией, произнес несколько слов по адресу своего невидимого пациента. Я в точности передал другу слова профессора, и они подействовали на него чудесным образом. Мы оба были сконфужены до чрезвычайности, а друг мой исцелился от своих страхов.

Как бы то ни было, но о моем душевном состоянии мои товарищи уже догадывались. Я изощрялся в изобретении всевозможных приемов, которыми пытался скрывать свои переживания. Как раз в это время в моем сознании с особенной ясностью складывалось стройное материалистическое мировоззрение. Я уже достаточно хорошо разбирался в идеях «исторического материализма». Я познакомился с основными положениями учения Маркса, читал Энгельса, Каутского и других писателей этого направления. Но ясность моего

мировоззрения не спасала меня от душевных страданий. Учение Дарвина, в которое я был буквально влюблен, доставляло мне вместе с радостью и много страданий. Я видел в нем, рядом со строгой закономерностью и мудростью природных законов, целую область жизни, которая шла под знаком *случая*. *Случай*, как тяжкий кошмар, преследовал меня всюду. Стройная система идей «исторического материализма» также не спасала меня от *случая*. Мудрость мирового порядка встречалась в моем сознании с *бессмыслицей случая*. И чем больше вживался я в материалистическое мировоззрение, тем ярче и мучительнее развертывалась передо мной бездна с царящим в ней *случаем*.

Я стал искать спасения в этических философских учениях. Ницше возбуждал мою волю, но не мог, разумеется, закрыть разверзавшейся передо мной бездны. Вл. Соловьев казался мне *верующим*, но лишенным действительных знаний. Я требовал от него доказательств существования потустороннего мира и добра, но он не мог дать мне этих доказательств. Впоследствии я понял, что доказательства, которых я требовал от него, должны были быть доказательствами чисто материалистическими, т. е. такими, которые по существу своему не могут быть *доказательствами* в области волновавших меня в то время вопросов.

Я изыскивал случаи всюду и везде. Я пытался подвести их под какую нибудь закономерность, ища в ней спасения. И мне, конечно, всегда удавалось сделать это, мне было ясно, что если я на улице поскользнулся, упал и сломал себе ногу, то весь этот процесс легко разложим на сложнейшую закономерность. Но эта закономерность была не той, которую так мучительно искал я. Религиозные вопросы не успокаивали меня. Я рассматривал их, как область настроений, область веры, и оставлял в стороне. Несмотря на презрение к людям, которое я заботливо воспитывал у себя в душе, находя в нем облегчение и отдых, несмотря на это презрение, я чувствовал в глубине души что то похожее на любовь или жалость как раз к тем именно людям и существам, которых я сильнее всего старался презирать. Но мне нечего было делать с этим подобием любви, таившимся в моей душе. Мое сознание не позволяло мне любить потомков обезьяньего рода, которые, как пузыри на воде, появляются в мире только затем, чтобы исчезнуть, не оставив после себя ничего, кроме подобного себе существа. Пусть это существо будет совершеннее и умнее своего предка, пусть оно победит случай, болезнь, смерть, пусть оно задушит себя механизмом чудовищной цивилизации, пусть наслаждение земными ра-

достями достигнет величайшего напряжения, пусть!—но я не хочу служить такой унизительной, сладострастной цели обезьяньих потомков.

Так рассуждал я, впадая в круг хорошо известных всем пессимистических настроений и идей. Когда я вспоминал о том, что солнце, как говорит наука, рано или поздно погаснет, и мир наш застынет и умрет, меня охватывала радость и покой, когда же я читал о том, что солнце не погаснет, как говорит та же наука, не погаснет потому, что летящие на него осколки планет возмещают потерю солнечного тепла, во мне поднималось глубокое возмущение против всего обезьяньего рода, жаждущего вечного сладострастия.

Наконец, я стал самостоятельно искать выхода из невыносимого душевного состояния моего. Я писал длинные сочинения по вопросам этики, но сочинения эти были собранием жестоких и злых мыслей. Играл я на сцене в этот период моей жизни с отвращением, механически, во мне почти совсем угасло чувство художественной цельности, о которой я упоминал выше. Механически и машинально жил я на сцене и вне сцены. Ужас бессмыслицы жизни и призрак случая терзали меня. Все мое внимание сосредоточилось исключительно на матери. В это время ей было 60 с лишним лет. Она часто болела, и я холодел от ужаса, думая о том,

что она может умереть. Я не представлял себе жизни без матери. Только она была тем, что удерживало меня в жизни. Я твердо решил, что вместе с ней умру и я. Мысль о самоубийстве медленно и закономерно развивалась и крепла во мне. Я уже обдумал и способ самоубийства. Мне где то удалось достать браунинг и я держал его заряженным в своем письменном столе. Я огрубел невероятно. В моих словах и поступках проявлялся цинизм. По прежнему были далеки от меня религиозные настроения. Но вместе с тем я часто заставал себя в горячей молитве за мать. Обстановка, в которой я жил, была неопрятна и запущена. Мать уже не могла заниматься уборкой нашей квартиры, я же сам не обращал на свое окружение никакого внимания. Однажды, во время представления «Потопа», в антракте я подошел к окну и увидел на площади небольшую толпу людей. Нервы мои были напряжены до крайности—я не выдержал и, быстро одевшись, ушел со спектакля. Спектакль остался неоконченным.

Так начался острый период моего нервного расстройства. В течение целого года я почти не выходил из дома. Дни Октябрьской революции я воспринимал уже больным, страдая от сердечных припадков.

Восприятия моих чувств обострились до крайности: мне казалось, например, что я мог

слышать на любом расстоянии. Я направлял свой обострившийся слух в разные пункты Москвы и воспринимал уличный шум и голоса толпы. Это доставляло мне не мало мучения, так как я в сущности, как бы, никогда не оставался один и не испытывал тишины, которой так жаждал. Даже во время сна я не переставал слушать. Потянулись бессмысленные, тяжелые и однообразные дни. О театре я забыл совершенно. Я не думал, что мне придется снова вернуться к нему. Вообще представление мое о будущем было туманно и завершалось мыслью о самоубийстве. Иногда ко мне приходил В. С. Смышляев, он играл со мной в шахматы, или пытался учить меня игре на скрипке, но я оказался неспособным учеником. Иногда я сознавал, что нервы мои напряжены и расстроены, в остальное же время мне казалось, что люди, окружавшие меня, не понимают всего ужаса и бессмыслицы человеческой жизни и считают меня нездоровым только потому, что я имел смелость увидеть эту бессмыслицу и не бежал от нее в красивый обман теоретических измышлений рассудка. Эта мысль повергала меня в глубокое уныние. Я не видел никакого исхода. Все, что я удержал в своем сознании из темных мыслей, с которыми познакомился, читая философские и другие сочинения,—все эти мысли подбирались мной так, что кар-

тина мира рисовалась мрачной, тяжелой и беспросветной. Я думал о «мировой душе», мне казалось, что она сошла с ума, и поэтому наш мир гибнет в мучениях. По инициативе К. С. Станиславского и Студии, ко мне был приглашен консилиум врачей.

— Что вы читаете?—спросил меня один из них.

Среди перечисленных мною авторов был и Шопенгауэр.

— Но ведь Шопенгауэр не знал, как следует, даже физиологии; и все его рассуждения не имеют особой цены,—заметил врач.

Услышав такой отзыв о любимом своем философе, я очень огорчился и упрямо решил впредь заниматься его философией. Консилиум развлек меня, и мне вдруг понравилось быть больным. Несмотря на постоянный гнетущий страх и другие ощущения, я стал смотреть на себя с некоторой объективностью. По целому ряду причин мне не удалось в полной мере провести лечения, предписанного врачами, и я оставался почти в том же положении.

Решив навсегда порвать с театром, я стал думать о способе добывания средств к дальнейшему существованию. Я должен был избрать такое занятие, которое позволяло бы мне оставаться дома, так как на улицу я выходить не мог. Я решил вырезать из дерева

шахматы и продавать их. Одна шахматная игра была сделана и продана за сто рублей. Ее купил человек, хорошо знавший все обстоятельства моей жизни. Он купил их у меня лишь для того, чтобы поддержать меня материально. Этим и кончилась моя новая профессия. Купленные у меня шахматы были подарены А. Б. Гольденвейзеру и в настоящее время находятся у него. Я стал думать о переплетном ремесле, но и это занятие не привилось, хотя переплетать я научился. Я перебрал таким образом ряд ремесл, но все одинаково безуспешно.

Я продолжал пить и под влиянием вина писал различные сочинения на невероятные темы. Я описывал, например, очень подробно и пространно, мгновение за мгновением, состояние человека, попадающего под колеса трамвая. Прочитывая написанное, я с ужасом видел, что это похоже на бред, в котором нет ни малейшего смысла. Спиртные напитки были тогда запрещены, и я невероятно страдал без алкоголя. Вопрос о добывании средств к существованию становился все острее. Один из моих друзей дал мне однажды совет открыть театральную школу и таким образом получить постоянный заработок. Мысль эта показалась мне неосуществимой. Но настояния друга заставили меня, наконец, объявить о приеме учеников во вновь открывшуюся Сту-

дию. Экзаменуя приходивших ко мне учеников, я отбирал себе состав будущей моей Студии. В моей запущенной и неуютной комнате протекали первые уроки. В. С. Смышляев был также преподавателем моей Студии, и мы по очереди занимались с своими учениками. Четыре года существования «Чеховской Студии», как ее называли ученики, сыграли в моей жизни большую роль. В эти же годы медленно начало восстанавливаться мое здоровье.

С первой же встречи со своими учениками, я почувствовал к ним нежность. Моя предстоящая педагогическая деятельность с первых шагов получила верное направление. Меня охватило то изумительное предощущение целого, которое я почти утерял в последнее время. В этом целом заключалась вся идея будущей школы. И в течение последующих четырех лет это целое развивало из себя частности и образовывало то, что ученики назвали «Чеховской Студией». Были и ошибки в жизни «Чеховской Студии» и крупные ошибки, но теперь я радуюсь этим ошибкам,—они многому научили меня и моих учеников. Я никогда не готовился к урокам: приходя в школу, я каждый раз заново был охвачен идеей целого и тут же на месте прочитывал в целом, какие частности должны

быть выявлены сегодня. Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал «систему» К. С. Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что с а м пережил от общения с К. С. Станиславским, что передал мне Л. А. Суллержицкий и Е. Б. Вахтангов. Как понял и пережил я сам то, что воспринимал от своих учителей, так передавал я это и своим ученикам. Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников К. С. Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам К. С. Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве.

Мои ученики, помимо того, что передавал им я, — занимались непосредственно и с К. С. Станиславским и Е. Б. Вахтанговым. Правда, Е. Б. Вахтангов читал моим ученикам всего лишь две лекции, но он затронул в них целый ряд самых существенных вопросов: о трагедии и водевиле, о «решении» сценических задач и проч. Занятия моих учеников с К. С. Станиславским длились в течение целого года: несколько студий (Вахтанговская, Армянская,

Габима и Чеховская), объединившись, занимались с К. С. Станиславским «системой», последовательно проходя как «работу актера над собой», так и «работу актера над ролью». Для практического прохождения работы над ролью К. С. Станиславский остановился на «Венецианском купце» Шекспира, задумав осуществить эту постановку объединенными силами всех перечисленных студий. Работа над пьесой была уже начата, но затем занятия прекратились, в виду отъезда К. С. Станиславского с МХАТ'ом в заграничную поездку (гастроли).

Своеобразной особенностью программы наших студийных занятий было минимальное количество «технических» предметов: постановка голоса, дикция, декламация, пластика, очень модная в те годы акробатика—все эти предметы или совсем отсутствовали в нашем расписании занятий или занимали в нем второстепенное место. Мое отношение ко всем этим предметам было почти отрицательное. Совсем нельзя сказать, что мы мало стремились заниматься всеми этими «техническими» предметами. Наоборот: «Чеховская Студия» видела в своих стенах многих из лучших в то время преподавателей и преподавательниц. Мы испробовали три или четыре различных «системы» постановки голоса, столько же систем дикции и т. д., и никогда

ни меня лично, ни моих учеников не покидало чувство неудовлетворенности. Неудовлетворенность бывала тем больше, чем с бо́льшим рвением принимались мы заниматься голосом или дикцией, пластикой или ритмикой. Этот неразрешенный вопрос всегда был очень тяжелым, так как, не удовлетворяясь ни одним из «технических» предметов, я в то же время всей душой ощущал огромную важность «техники» на сцене. Только позднее упорная работа и искания в этом направлении помогли мне разобраться в этом вопросе и разрешить его.

Здесь не место подробно останавливаться на вопросе о слове и жесте. Об этом должна быть речь в другой моей книге, специально посвященной всем вопросам актерского искусства. Но все таки вот вкратце, в чем оказалось разрешение вопроса.

Подход к слову и к овладению им (в дикции, постановке голоса и т. д.) неправилен прежде всего потому, что этот подход ведет актера от анатомии и физиологии (аппарата речи) к живому слову. Между тем, как *истинный путь лежит в обратном направлении*: от *живого* языка, от *живой* речи, от звучания каждой из букв и звукосочетаний к так называемым резонаторам, связкам, легким, диафрагме. Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть

последнее, чему он должен научиться. Никакие внешние приемы не научат актера правильно художественно и выразительно говорить, если он прежде не проникнет в глубокое и богатое содержание каждой отдельной буквы, каждого слога, если он не поймет и не почувствует живую душу буквы, как звука. Он научится, например, произносить букву «Б», когда поймет, что звук ее говорит о закрытости, замкнутости, о защите, ограждении себя от чего то, об углублении в себя «Б»—есть дом, храм, оболочка и т. д. В «Л» живет иное: в нем слышится жизнь, рост, произростанье, раскрытие, силы пластики, формы, текучей воды и многое, многое. И если актер захочет узнать жизнь всех букв, если захочет слиться с их душевным содержанием, тогда он узнает, как нужно их произносить, тогда он с любовью задумается над тем, какую форму должны принять его язык и его губы, когда через них хочет высказать свою душу буква. Речь, живая речь должна быть безапелляционным учителем актера в области слова. Актер должен глубоко почувствовать разницу между гласными, выражающими различные внутренние состояния человека, и согласными, изображающими внешний мир и внешние события (в слове—гром, например, «грм» имитируют гром, а «о»—выражает потрясение человека, его стремление понять,

осознать стихию). Актер должен глубоко почувствовать музыкальность и пластичность речи. Область движения в актерском искусстве столь же сложна и столь же мало и диллетантски разработана, и тут нужен художественный подход, и тут нужна выработка особого глубокого внимания изнутри к своему телу, к своим движениям, нужна выработка как бы некой «эстетической совести». Актер должен знать, что каждое его движение не только имеет ту или иную цветовую окраску, но, кроме того, определенно звучит.

Все эти и подобные им соображения, детально продуманные и практически проработанные, разъяснили мне ту неудовлетворенность, которая получалась у нас в «Чеховской Студии» от обычных методов работы над словом и жестом.

На ряду с внутренней дисциплиной, царившей у нас в Студии, мы жили в атмосфере свободы. Но где кончалась область свободы и начиналась область дисциплины, сказать трудно. У нас не было «начальства». То уважение к себе, которое я встречал со стороны учеников, не было «уважением подчиненных». До известной степени мы все были друзьями. У нас не было установленных мер наказания за проступки, но у нас было выбранное лицо, перед которым ученики отвечали за свои погрешности. Они отвечали

перед этим выбранным человеком, как перед отцом, и должность его называлась «Отец Студии». Как могущественна была эта должность! «Отец», оставаясь товарищем каждого из нас, был вместе с тем и нашей совестью. Я уже не говорю о том, как преображался тот, кому выпадало на долю стать «Отцом Студии». Следы того высокого подъема, который переживал он, оставались в нем надолго, если не навсегда. Товарищи, бравшие на себя заботу о жизни и делах Студии, постоянно менялись в своем составе, и возникал отбор наиболее способных к тому или другому роду административной деятельности. У нас не было должности администратора, инспектора, хозяйственника, заведующего финансами и пр. Все эти задачи обслуживались особыми способами. Группа лиц, следившая в данное время за жизнью Студии, призывала к себе кого либо из своих товарищей и говорила ему: вот какие задачи стоят перед Студией, вот, что ждет своего выполнителя, вот какие вопросы являются насущными, создайте должность, которая могла бы обслужить перечисленные вам нужды Студии. И студиец, получивший это задание, создавал свою новую должность. Разумеется, созданная вновь должность была очень и очень похожа на должность «инспектора», «завед. труппой», «зав. постановочной частью» или «завед.

финансовой частью», но это сходство было только внешним. Создавший заново свою должность, похожую, например, на должность «зав. фин. частью», был воспламенен своим творчеством, и должность его становилась вдохновенным, живым и интересным делом. Деловые заседания наши протекали живо, интересно, организованно и точно. Мы не имели понятия о скучных, организационных вопросах. Заседания по хозяйственным вопросам были также интересны, как уроки и репетиции. Мы никогда не смущались тем, что существует ряд принятых и установленных правил и привычек, связанных с ведением всякого рода учреждений. Мы все начинали сначала, и это вдохновляло нас и спасало от скуки и апатии «хозяйственников»-профессионалов.

Творческая жизнь Студии поддерживалась и тем, что ученики никогда не пользовались наемным трудом. Все обслуживалось самими учениками, все вплоть до мытья полов. Они делали это с радостью, и часто рабочих рук оказывалось больше, чем того требовали обстоятельства.

Занятость В. С. Смышляева скоро отвлекла его от педагогической деятельности в моей Студии, и я остался один. Уроки наши часто затягивались на много часов, и время пролетало незаметно. Среди первых учеников,

пришедших ко мне, были В. Н. Татаринов, ныне режиссер Московского Художественного Академического Театра Второго, и В. А. Громов, также работающий теперь во МХАТ 2-м, в качестве актера и начинающего режиссера. Они сразу привлекли мое внимание и не только оправдали возложенное на них доверие, но и во многом были творцами в вопросах мудрого ведения Студии и поддержания ее творческой атмосферы. Под их влиянием я должен был отказаться от некоторых привычек, усвоенных мною в детстве. Они, например, боролись с моим неумением отличать остроумное от чрезмерно пикантного. Проницательный ум В. Н. Татаринова часто предугадывал и предупреждал ошибки в нашей совместной студийной жизни, а В. А. Громов, обладая юмором, очень близким по характеру моему, оздоровлял атмосферу Студии, если она из серьезной и дружественной становилась сентиментальной.

Весь первый период студийной работы протекал в выполнении всевозможных этюдов. Громадное количество этих этюдов составило целый «задачник». Студийцы собирались преподнести его самому К. С. Станиславскому, так как преподавание К. С. Станиславского строилось в то время на этюдах. Часто этюд разрастался в сложное и длинное сценическое действие. Мы разыгрывали его несколько дней

подряд, при чем для этой цели пользовались всей квартирой, в которой я жил, и даже выходили на двор и на улицу. Мы любили пространство и не стесняли себя в нем. Я не отдавал себе тогда ясного отчета в том, что собственно происходило в душах учеников во время наших занятий. Теперь я понимаю это. Мне ясно, что ученики переживали то чувство ц е л о г о, о котором я не раз упоминал. Оно вызывалось всем укладом нашей студийной жизни, оно пронизывало все наши этюды и упражнения, оно объединяло нас в дружное товарищеское сообщество. Словом, это чувство было то, чему, сами того не подозревая, учились студийцы в первый период пребывания в Студии.

Мало по малу мы приближались во второму периоду нашей жизни, мы приближались к созданию публичных спектаклей. Наши «вечера» возникали почти исключительно путем импровизации. Носили они юмористический характер и выполнялись легко. Я часто принимал в них участие, заменяя кого либо из учеников. Вечера были нашим торжеством и радостью. Ничто не смущало нас при их устройстве: ни отсутствие достаточного для этой цели помещения, ни примитивность технических приспособлений. Мы умели все помещаться в крошечной комнате, представлявшей одновременно нашу единственную

артистическую уборную и декоративный склад. Нас спасала колоссальная организованность, которую мы выработали специально для наших «вечеров». В то время, как одни из нас гримировались для предстоящей картины, другие одевали их в соответствующие костюмы, третьи выносили со сцены только что использованные декорации, четвертые вносили на сцену новые, при чем каждый двигался по точно установленному ему пути, без шума и без малейшей торопливости. Мы буквально делали чудеса в этом отношении. Картины сменялись молниеносно и с такой же чудовищной быстротой преображались сами исполнители. Я не могу забыть того чувства счастья, которое испытывал я в такие часы.

Меня мучает театр, в котором так много людей исполняют так много функций, с лицами равнодушными, скучными, с полным отсутствием интереса к своей работе и к работе своих соседей.

Театр никогда не встанет на правильный путь, если он не захочет отказаться от ненужной сложности и от разлагающего равнодушия наемных работников. Театр мыслим только, как единый и живой во всех своих частях организм. И такой театр может и должен возникнуть современем. Его создадут люди, которые будут способны «служить» а не «выслуживаться», работать, а не

«зарабатывать», любить живой организм театра, а не мертвую «организацию» в театре. Люди, которые поймут, что творить можно всюду и всегда, и что нельзя живой творящий организм заковать в мертвые формы рассудочной техники.

Наша Студия была свободна от всего этого.

Ее участники не считали времени и не боялись тратить сил. Они по опыту знали, что энергия, затраченная ими на общее дело, с избытком вернется им из этого же дела. Они знали, что безвозвратно пропадает только то усилие, которое затрачивается в общем деле для своих личных целей. Почти все мои ученики имели службу и приходили в Студию, утомленные и измученные, но студийная атмосфера оживляла их и поднимала работоспособность. Даже в 19-м и 20-м годах, когда страна переживала голод, трудоспособность учеников не понизилась. Они черпали свои силы из вдохновенной атмосферы Студии. После тяжелого трудового дня они ели принесенную кем нибудь пшенную кашу без масла и соли, и если доставали немного муки, то обед их пополнялся несколькими лепешками, похожими на кусок обгоревшего дерева. На обязанности учеников лежала также пилка дров.

Единый порыв объединял их всех, никто не жаловался на трудность и тяжесть жизни,

мрачных настроений не существовало, была общая для всех жизнь. И художественные темы изживались в едином порыве всем составом студийцев. Возникал, например, вопрос: о воспитании чувства правды, и все студийцы погружались в него. Появлялась тема, гласившая об актерской фантазии, и на время жизнь Студии шла под знаком фантазии. Также творились и наши «вечера», также перешли мы и к работе над сказкой, которая должна была быть нашей первой работой, строго построенной на тех творческих принципах, которые занимали нас все это время. Я убежден, что сказка, как форма художественного произведения, таит в себе глубокие и мощные возможности для развития дарований молодых, начинающих актеров. Она возбуждает творческую фантазию, она поднимает сознание художника над натурализмом, она чудесным образом сплетает трагизм и юмор, она воспитывает чувство художественного стиля, требует четкой и точной формы и не допускает внутренней художественной лжи, которая так легко проникает на сцену.

К этому времени состав преподавателей Студии пополнился из состава самих учеников: В. А. Громов и В. Н. Татаринов стали преподавателями не только «Чеховской Студии», но играли руководящую роль и в жизни

московского Пролеткульта. В. Н. Татаринов был инструктором I Центральной Студии и членом коллегии Тео Пролеткульта, а В. А. Громов вел Курскую Студию. Студийный опыт они несли в Пролеткульт, опыт же Пролеткульта несли в «Чеховскую Студию». Когда, путем ежегодных экзаменов, пополнился состав Студии, студийцы с о т в о р и л и особую должность, назвав ее «нянькой». На обязанности «няньки» лежало художественное воспитание определенного количества молодых студийцев. Воспитанники могли со всеми волновавшими их вопросами обращаться к своим «нянькам» (няньками» были и мужчины). В трудных случаях «няньки» советовались друг с другом и сообща разрешали вопросы.

Условия студийной жизни заставили нас думать о приобретении такого помещения, которое позволило бы развернуть студийную работу шире и удовлетворить жаждущих поступления в состав учеников. Осенью мы обычно экзаменовали около 200 человек, неимоверно страдая при этом от отсутствия помещения. Мы должны были получить звание Государственной Академической Студии от Наркомпроса. Наркомпрос назначил день просмотра Студии. До этого дня оставалось две недели—мы должны были показать целый спектакль, который мог бы рекомендовать нас, как готовый театральный коллектив.

Весь наш предыдущий репертуар казался нам с этой точки зрения неудовлетворительным. Решено было взять сказку Толстого «Первый винокур» и «Шемякин суд» Н. А. Попова. Я объявил ученикам: если они смогут дать мне две недели ежедневных занятий и четыре ночи для репетиций, то спектакль будет готов. Ученики согласились, и в назначенный срок мы показали спектакль, в котором все декорации (7 картин), костюмы (около 40), вся бутафория, все было сделано и раскрашено самими учениками в эти две недели стремительного и вдохновенного труда. Мало того, мы успели точнейшим образом срепетировать монтировку, т. е. перестановку картин, при чем мы достигли того, что самая сложная перестановка проходила у нас в 50 секунд. На спектакль были приглашены члены Наркомпроса, во главе с А. В. Луначарским. Просмотр спектакля состоялся в помещении «Габима». Спектакль имел успех. Наркомпрос признал за нами право на существование и дал нам звание, а вместе с ним и права, которых нам так недоставало.

Оглядываясь теперь на всю историю «Чеховской Студии», я вижу, с одной стороны, те вдохновенные импульсы и те важные начинания в области актерского творчества, которые только теперь осознаю в полной мере. Но, с другой стороны, так же ясно встают

передо мной все крупные и мелкие недочеты Студии, как в области художественной, так и в области хозяйственно-организационной. Эти уроки, этот опыт прошлого, сплетаясь со всем тем, что принесли с собою последующие годы моей актерской работы, наполняют меня уверенностью, что теперь я мог бы организовать Студию еще более совершенно и действенно. Весь организм театра в целом, начиная от самых примитивно-технических вопросов и кончая самыми ответственными художественными вопросами, все, начиная от простейшей поделки и кончая сложнейшей работой режиссера,—все это могло бы стать предметом изучения и творческого созидания в этой новой Студии.

Студийная жизнь захватывала и волновала меня, но пессимистические идеи и мрачные настроения были мне свойственны попрежнему. Однажды мне попалась на глаза одна из распространенных в то время книг из цикла литературы об индийских иогах. Я прочел ее внимательно, но без особого интереса. Однако, при чтении ее я не обнаружил в себе того внутреннего протеста, который возникал у меня раньше при чтении книг подобного содержания. Душа моя была так утомлена безысходной тяжестью своего мироощущения, что

не искала уже выхода и не надеялась на иное отношение к жизни. Мне уже не нужно было защищать своего мрачного мировоззрения. Оно окрепло и сформировалось окончательно. Серьезных возражений я не боялся, и философия йогов была воспринята мной вполне объективно, без надежды на новое миропонимание, но и без малейшего внутреннего сопротивления. Беспристрастие мое сыграло известную роль. Я стал холодно и спокойно думать о том, что было заложено в основе индусской философии. Мне удалось понять, что основной нотой йогизма является творчество жизни. Творчество жизни! Вот та новая нота, которая постепенно проникала в мою душу. Я стал осторожно оглядываться на свое прошлое и присматриваться к настоящему. Разве не было творчества жизни в процессе созидания и ведения «Чеховской Студии»? Разве студия МХАТ не была создана К. С. Станиславским, Л. А. Суллержицким и нами самими? Почему же я до сих пор понимал под творчеством только то, что делалось на сцене? Область творчества стала для меня, расширяться но я был еще очень далек от того, чтобы принять жизнь, чтобы взглянуть на нее новыми глазами. Вопросы смысла жизни и цели творчества попрежнему были неразрешимы. Бессмыслица человеческих страданий и случайности жизни все еще имели

для меня решающее значение. И то, что как расширенная тема «творчества» медленно проникало в глубины моего сознания, уживалось рядом с тем строем мыслей, который создался во мне всей предыдущей жизнью.

Наконец, еще одна мысль, одно ощущение стало овладевать мной. Это—ощущение возможности творчества внутри самого себя. Творчество в пределах своей личности. Смутно угадывал я разницу между человеком, творящим вне себя, и человеком, творящим в себе самом. Я не мог тогда понять этой разницы с ясностью, с какой она выступает передо мной теперь. По опыту я знал только об одном виде творчества: вне себя. Мне представлялось, что творчество не подвластно воле человека и направление его зависит исключительно от так называемого «природного предрасположения». Но вместе с мыслью о само-творчестве у меня, естественно, возник волевой импульс, как бы некий волевой порыв к овладению творческой энергией с тем, чтобы перенести ее во внутрь, на самого себя. Но все эти ощущения были слабы, мимолетны и почти не поддавались учету. Воля моя в сущности спала, и я был внутренно слаб, как всякий человек, проходящий стадию изнуряющего пессимизма. И все таки, в самой глубине моей души, стала вспыхивать по временам безотчетная радость. И радость

эта сокликалась с теми счастливыми моментами, которые были знакомы мне раньше, как актеру и как участнику в жизни «Чеховской Студии». Но чем чаще вспыхивали во мне новые радостные ощущения, тем злее мстил за себя пессимизм. Он обострял подвластные ему мысли и все яснее ставил перед моим сознанием свои невыносимые вопросы о цели, о смысле и пугал меня неразрешимостью вопроса жизни без нахождения закона справедливости, которая одна только может бороться с жестокостью и бессмыслицей случая. Но справедливости я не находил нигде, и мои вспышки радости беспомощно погасали, не будучи в состоянии оправдать себя перед силой рассудочной мысли.

Я заметил в себе и еще нечто новое. Тот душевный подъем, та способность к забвению, которые я переживал в состоянии опьянения и ради которых я собственно пил, перестали быть теми, какими знал я их прежде. Что то мешало состоянию моего опьянения. Что это было, я, разумеется, не знал, да и не хотел знать. Я констатировал скуку в своей пьяной душе и внутренно морщился. Мне было обидно. Прежде вино делало меня остроумным, веселым, легким, проницательным, смелым и пр., теперь же ко всему этому присоединился налет скуки и портил веселость, портил остроумие и проницательность, дававшие мне прежде

успокоение и радость. О, как бы я огорчился, если бы кто нибудь мог сказать мне тогда, что собственно происходило со мной в действительности! Я терял радость пессимизма! Я изживал его. Я мучительно страдал бы от обиды, если бы мне сказали, что пессимизм— есть особый вид радости, что потому и длительны муки пессимизма, что за ними скрывается глубокая радость, и человек бережет эти муки и любит их. И счастье мое, что никто не сказал мне об этом: было бы слишком обидно и безрадостно тяжело сознавать, что идея бессмыслицы жизни, с которой сжился, которую любишь всей душой, всем существом, что эта идея и есть тот смысл жизни, которым живет человек в период пессимизма. У пессимиста нельзя вырывать смысла его бессмыслицы. Это жестоко, грубо и бесполезно. Ему надо показать другой смысл и предоставить ему право самому отказаться от прежнего смысла и добровольно принять новый. Моя душа изживала свой пессимизм и готовилась к принятию этого нового смысла. Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его, а тайная радость пессимизма есть охрана страдающей души от катастрофы, от самоубийства. Очень небольшой процент пессимистов кончает самоубийством. Говорят, что, когда Шопенгауэр

уже в старости своей получил, наконец, признание своей пессимистической философии, он радовался тому, что человек может жить до 100 лет!

Когда благополучно кончается мучительный период пессимизма, и человек восстает от него и возвращается к жизни, первое, что он начинает понимать,—это смысл страданий. И я, по мере изживания своих мучений, начинал постигать их смысл. Теоретическая мысль о бессмыслице страданий вне меня превращалась постепенно в ощущение смысла страданий во мне. Я погрузился в страдания одним существом и восстал из них другим. Все мысли, мучившие меня в течение нескольких лет, забыты, все заменены другими. Все они были без сущности, без веса, без самодовлеющей правды. Они были «надстройкой» над страданием души, и только само это страдание было сущностно и только оно одно принесло плод. Как ясно мне теперь, что прошлые страдания мои дали мне силы и право на многие радости, на многие узнания в области искусства и жизни. Но только теперь понимаю я это так ясно, что могу объективно говорить о себе самом. Только теперь. Тогда же в мучительном длинном процессе восстания из пессимизма все казалось иначе. Тогда, например, постепенно осознавалось различие между мыслями и

настроениями. Медленно догадывался я о том, что мрачные, но попрежнему все еще стройные, мысли мои протекают в моей голове, как особая, до известной степени самостоятельная жизнь, и рядом с ней идет жизнь, выражающаяся в тяжелых настроениях, в приступах страха и пр., — жизнь расстроенных нервов. Правда, тяжелые мысли расстраивали мои нервы, а расстроенные нервы порождали тяжелые мысли, но все же они протекали отдельно друг от друга, я различал жизнь мыслей и жизнь «нервов». Мне становилось понятным, что «нервы» можно и нужно лечить теми средствами, которыми обладает для этого наука, но что с мыслями надо поступать иначе. Я понимал, что можно иметь здоровые, крепкие нервы и носить в то же время в сознании ошибочные мысли.

Мое душевное единство стало в этом смысле распадаться, и я получил некоторый доступ к самому себе. Мне предложили обратиться к В. П. Каптереву и попробовать пройти у него курс лечения гипнозом. Я согласился и предоставил Каптереву свои нервы. В пять сеансов были достигнуты значительные результаты. Я стал почти без страха выходить на улицу. Новое ощущение легкости посетило меня. Я мог бы сравнить его с чувством, когда с плеч человека снимается тяжесть, которую он долго носил на себе и успел к ней

привыкнуть. Нервы мои стали успокаиваться. Новые же мысли, постепенно притекавшие ко мне, все чаще и чаще вспыхивали радостью в моей душе. И воля моя стала медленно просыпаться. Моя здоровая душевная сущность, которая так упорно боролась все эти годы с наносными внешними влияниями, стала, наконец, видимым для меня самого образом, одерживать победу над всем мрачным и гнетущим, что залегло толстым слоем на поверхности моей души. Мое инстинктивное недовольство театром стало принимать ясные очертания и слагалось в конкретные мысли. Я начинал уяснять себе достоинства, скрытые возможности и пути театра. Моя пробуждавшаяся воля требовала от меня определенных действий, направленных на оздоровление театра. Правда, я попрежнему страдал от театральной лжи и от самодовольного равнодушия театрального мира, но страдание это уравновешивалось надеждой на возможность обновления и перерождения театра. И снова охватило меня чувство *целого* и в этом целом жил будущий театр. И как это бывало всегда, — *целое* зерно начало расти, пускать корни, давать стебель и раскрывать листья. Я работал над вопросом театра в самом широком смысле этого слова и собирал и отбирал приходивший ко мне материал, пока *целое* не распустилось в пышный прекрасный цветок.

Но, повторяю, процесс моего возвращения к жизни протекал медленно, мое познание театральных истин требовало большого труда, и бодрое радостное настроение приходило ко мне постепенно, пока не созрел и не оформился ответ на вопрос о смысле и цели жизни. Многие привычные настроения мои становились мне чужды. Я заметил, например, что вовсе нет надобности стараться презирать людей, как я делал это раньше. Я смешивал прежде человека с его поступками и вместе с поступками презирал и самого человека. Теперь, я стал отделять человека от его поступков и даже временных черт его характера и на них изливал свой гнев, оставляя в стороне самого человека. Мне стало легче быть с людьми.

Однажды вечером меня позвали к телефону. Звонили из Студии МХАТ. Я не помню, кто именно говорил со мной, но мне был задан вопрос: не хочу ли я такого то числа выступить в «Потопе». Вопрос был неожиданным. Не успев обдумать предложения, я почти нечаянно ответил: «хочу». Этим хочу я мгновенно убил в себе целый ряд мыслей и намерений, которые были связаны с идеей оставления театра. Я снова стал играть. Но мое «хочу» нанесло непоправимый вред «Чеховской Студии». Я все меньше и меньше времени мог отдавать своим ученикам, и это

постепенно привело «Чеховскую Студию» к гибели.

Незадолго до смерти Л. А. Суллержицкого, мы заметили в нем некоторое беспокойство и чрезмерную возбужденность, которые быстро сменились затем упадком сил. Он стал апатичен и ко многому равнодушен. Казалось, что он погрузился в какие то мысли и чувства, о которых не хотел поведать окружающим. В таком состоянии он пришел однажды ко мне очень поздно вечером. Выйдя к нему навстречу, я увидел перед собой странную фигуру. Плечи его были опущены, рукава совершенно закрывали руки и шапка была надвинута на глаза. Он глядел на меня молча, улыбаясь. Во всей его фигуре была необыкновенная доброта. Я удивился и обрадовался приходу Л. А. Суллержицкого. Я предложил ему раздеться, но он не трогался с места, Я снял с него пальто, шапку и мягкие рукавицы, и провел его в комнату. Я спросил его, не хочет ли он покушать.

— У меня есть овощи. Хотите, Леопольд Антонович? — (Л. А. Суллержицкий не ел мяса.)

Он почти не понял моего вопроса и вдруг, невнятно, но радостно, начал рассказывать что то, чего я не понял. Удалось уловить только ту радость, которая волновала его во

время рассказа. Затем он умолк. Просидев у меня около часа, он ушел, попрежнему светло и загадочно улыбаясь. Это было мое последнее впечатление о живом Л. А. Суллержицком. Вскоре я опять увидел его, но уже в гробу, с серьезным и добрым лицом. Он умер 17/30 декабря 1916 года в тяжелых мучениях.

После смерти Л. А. Суллержицкого вся тяжесть ведения Студии легла на плечи Е. Б. Вахтангова, Б. М. Сушкевича, В. В. Готовцева и Хмары. Но Е. Б. Вахтангов успевал вести не только Студию МХАТ и свою Студию (ныне Театр им. Вахтангова), но и ставить пьесы на стороне. Я не имел уже возможности общаться с ним вне театра, и наши дружеские отношения приобрели другой характер. Он приглашал меня иногда на свои работы вне нашей Студии и показывал мне их, спрашивая совета. Я внимательно следил за его художественным ростом и решил вести запись всего, что он давал окружавшим его людям в своих изумительных мыслях, а иногда и целых речах. Один я не мог выполнить этой задачи—мне мешала моя занятость, и я обратился к некоторым лицам из III Студии с предложением записывать на репетициях мысли, высказываемые Е. Б. Вахтанговым.

Мне пришлось готовить одновременно две больших роли: Эрика XIV с Е. Б. Вахтанговым и Хлестакова с К. С. Станислав-

ским. Мой рабочий день делился на две части — утром я репетировал «Ревизора» в Художественном Театре, днем переходил в Студию и работал над «Эриком XIV». Е. Б. Вахтангов каждый день спрашивал меня о ходе репетиций в Художественном Театре, и я должен был рассказывать и даже показывать ему, как идет работа над Хлестаковым. Он часто смеялся и был повидимому доволен.

Но вот настал день закрытой генеральной репетиции «Эрика». Е. Б. Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Е. Б. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли так же без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции называются, обыкновенно, «адовыми». Они отличаются тем, что актеры теряют всякое самообладание, затрачивают массу ненужных сил, волнуются, нервничают и плохо играют. По окончании репетиции я поинтересовался мнением Е. Б. Вахтангова, но странным образом не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончании предыдущей репетиции Е. Б. Вахтангов совершенно убитый сидел в зрительном зале. Его убила моя игра.

Она была до такой степени плоха, что Е. Б. Вахтангов стал думать об отмене «Эрика». Было решено дать мне еще одну репетицию. Я провел ее удачнее первой, и мне открыли смысл таинственного молчания и убийственного замысла Е. Б. Вахтангова. Когда перед постановкой «Эрика» в нашем Художественном совете—распределялись роли этой пьесы, то Е. Б. Вахтангов закрыл мне ладонями уши и сказал громко, чтобы я мог услышать: «я прошу дать мне возможность дублировать Чехову в роли Эрика». Ему очень хотелось сыграть эту роль, для него были сшиты костюмы, но болезнь его не позволила ему осуществить желание. Играть он любил, но играл очень мало. Репетировал он всегда интереснее, чем играл. Я помню одну из репетиций «Сверчка на печи», когда Е. Б. Вахтангов репетировал роль Текльтона с таким вдохновением, какого я никогда не видел в нем потом, в течение всего длинного ряда спектаклей. Может быть, он был тогда в самочувствии режиссера, показывавшего, как нужно играть Текльтона?

Однажды Е. Б. Вахтангов зашел в МХАТ на один из спектаклей «Ревизора». Он захотел посмотреть 2-й акт из за кулис. Моя игра произвела на этот раз на него особенно выгодное впечатление. Он вошел в зрительный зал и просидел весь спектакль до конца.

Он был очень доволен мной, и я рассказал ему причину моей сегодняшней удачи. Заключалась она в следующем: у меня всегда была страсть к медицине. Я любил и люблю докторов, в особенности же хирургов. Один известный московский хирург, с которым я имею удовольствие быть знакомым, внял моим мольбам и допустил меня на одну из своих операций. На меня надели белый халат и под видом студента провели в операционную. Я был в необыкновенном волнении и жадно следил за всеми приготовлениями к операции. Настроение в операционной комнате приводило меня в трепет. Больного принесли, положили на стол и захлороформировали. Я не спускал с доктора глаз. Наконец, он взял скальпель и смелым, красивым ударом разрезал больному живот. Со мной что то случилось в это мгновенье. Во мне вспыхнул необыкновенный творческий порыв. Я понял искусство еще с какой то стороны! Искусство хирурга как бы перелилось в меня, и я затрепетал от прилива творческих сил. Покровы живота больного были уже вскрыты, и я увидел прекрасные голубоватые кишки. Никогда я не думал, что они так красивы! Живые, голубоватые эластичные кишки! Как зачарованный я следил за движениями хирурга. Он уверенно и смело работал во вскрытой полости живота своего пациента. Вдруг я заметил, что лицо

хирурга меняется. Я замер. Он бросил несколько отрывистых слов людям, окружавшим его. Они молча задвигались, и на лицах их появилась особенная сосредоточенность. Было ясно, что операция становилась сложней и опасней. Я сгорал от любви к спящему пациенту и к великому художнику, стоявшему передо мной в белом халате. Я видел, как он с чудовищным вниманием щупал биение пульса в каком-то внутреннем органе больного и затем быстро вонзал кривую иглу, на расстоянии миллиметра от пульса. Я стоял, затаив дыхание. Снова мертвая пауза, и снова вонзается игла рядом с бьющейся жилкой. Ловким движением перевязаны концы нитки, и орган приготовлен к ампутации. Через минуту еще теплый и неизвестный мне орган человеческого тела был передан мне, и кто-то шептал мне на ухо непонятные слова, давая объяснения по поводу того, что я держал в руках. Полость живота пациента очистили от крови и быстро зашили покровы. Я был опьянен, вдохновлен, очарован! Какое искусство! В чем сила этого искусства? Не в том ли, что хирург творит, имея перед собой трепещущую жизнь человека? Не в том ли что в его творчестве решается подчас вопрос жизни и смерти его пациента? Где научился он такому чудовищному вниманию? Разве он делал годами упражнения на внимание, как делаем их мы—актеры?

А откуда ловкость его рук, точность, смелость и красота движений? Разве он учился нашей актерской пластике? Откуда же у него такое блистательное уменье владеть своей душой в творческие минуты? Откуда? От чувства жизни, которая в его руках, в его власти. Жизнь! Чужая жизнь — вот источник его творческой силы. Эта жизнь научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, легкости, смелости!

Почему же мы—актеры, творцы, годами тренируемся в ловкости, легкости, пластике и не постигаем их даже в половину той силы, которая блещет в творчестве того, перед кем бьется жизнь? Потому, что для нас, для актеров, все мертво в нашем искусстве, все холодными глыбами обступает нас: декорации, костюмы, гримы, кулисы, рампа, зрительный зал с его ложами—все! Кто же убил все это вокруг нас? Мы, мы сами! Мы не хотим понять, что от нас самих зависит, живет или умирает вокруг нас наш театральный мир. Краски... разве они не могут жить? Могут! Взгляните на красную краску: она кричит и радуется, она возбуждает волю, она звучит, в ней слышится «ррррр». Синяя краска, напротив, спокойна, она углубляет сознание, благоговейные чувства рождает в душе... взгляните на желтую—она излучается в стороны, не знает границ, из центра сияет

лучами и не позволяет обвести себя контурной линией, зеленая краска, напротив, любит контур, границу и стремится к тому, чтобы его ограничили. (Письменный, карточный стол ограничен краями и покрыт большей частью зеленым сукном. Это приятно для глаза, но попробуйте ломберный стол покрыть желтым сукном, ограничьте лучи желтой краски краями. Что увидит ваш глаз?) Краска живет, и актер должен знать ее жизнь. Он играет на красочном фоне и не знает, не чувствует, какая кричащая дисгармония живет в зрительном зале, когда он, например, играет лирическую сцену на красном фоне, или философствует на желтом, или изображает гнев на синем. Он надевает костюмы, не справляясь с характером своего героя. Он не умеет одеться для роли, его одевает художник по своему вкусу, но не по закону гармонии красок и душевных переживаний героя. А формы на сцене? Их жизнь? Снова произвол художника. Как часто мы видим на сцене острые ломаные линии, среди которых играются сцены, насыщенные волевыми импульсами, и это звучит уродливо. Воля требует круглой, кривой и волнистой формы, и только мысль гармонирует с острым углом и с прямой или ломанной линией. А линия человеческого профиля? Знает ли актер, какое действие производит на зрителя его профиль

и фас? Он играет, стараясь, например, показать публике душевные, моральные качества своего героя, и поворачивается к публике профилем, разрушая впечатление, ибо профиль говорит об уме, вызывает чувство гордости мыслью, и только фас может настроить публику так, что она захочет узнать нечто о моральной стороне души изображаемого актером героя. И свет, и пространство, все, все вокруг актера хочет жить, хочет гармонично созвучать с ним. Но актер не дает себе труда оживить свое окружение, он сам лишает себя радости истинного творчества. Он не хочет возбудить свою фантазию и предпочитает жить и работать в мертвом холодном склепе своей сцены. А как мы, актеры, относимся к публике? Наполненный зрительный зал мы не чувствуем так, как он того достоин. Мы и партнера считаем зачастую лишь за аксессуар, нужный нам для наших целей. Мы убили наше окружение и умираем в нем сами. Но мы же должны его и воскресить. В этом задача будущего театра. Мы тогда только поднимемся к настоящему творчеству и вместе с собою поднимем театр, когда, как хирурги, будем отвечать за жизнь нашего спектакля, за жизнь нашего театра.

Виденная мною операция вдохновила меня чрезвычайно и в течение всего спектакля я хранил свое вдохновение и подъем. И Е. Б.

Вахтангов почувствовал мое особенное состояние в этот вечер и остался на весь спектакль.

Уже во время постановки «Эрика» Е. Б. Вахтангов почувствовал себя плохо. Он должен был даже временно уйти из постановки совсем, и его в течение целого месяца заменял Б. М. Сушкевич. Затем он снова вернулся, но болезнь мучила его попрежнему, и он страдал от болей в желудке и часто принимал морфий. Однажды, я шел с ним из III Студии. Он возвращался домой, не окончив репетиции. Он медленно шел, согнувшись от боли. Впрочем, он никогда не жаловался на свои физические мучения. И на этот раз он, кажется, уговаривал меня итти домой и не провожать его. Но вид у него был скверный, походка неуверенная, и я проводил его до самого дома.

— Мишечка, как мне хочется жить! — говорил он мне в последнее время,—посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по новому, по особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но мысли о смерти у него, повидимому, не было. Он просто х о т е л ж и т ь. С каждым днем он менялся все больше и больше. Лицо его желтело, и характерная худоба быстро проступала на шее около ушей и заостряла плечи. Он подходил к зеркалу, глядел на себя и... не видел признаков близкой смерти.

— Смотри,—говорил он, — видишь, каким сильным выгляжу я. Руки! Мускулы! А ноги какие сильные! Видишь?..

Мне было мучительно в такие минуты.

— Дай мне руку, — он брал мою руку и заставлял прощупывать большую раковую опухоль в области желудка,—чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?..

Я соглашался.

В Студии шел «Потоп». Е. Б. Вахтангов играл Фрезера. Игра его была больше, чем великолепна. Все его партнеры буквально любовались им. Но все думали про себя, что это последний спектакль с Е. Б. Вахтанговым. Так и было—он играл в последний раз. Почему он играл так великолепно? Потому, что отстаивал свою ж и з н ь. Снова ж и з н ь, чувство ж и з н и создало творческое состояние. Неужели все мы, художники, только тогда способны почувствовать ж и з н ь, когда она в опасности или когда угасает совсем? Неужели мы не пробьемся к чувству жизни, пока мы здоровы и сильны? Пусть з д о р о в ь е говорит в нас, а не болезнь. Право не так трудно оглянуться на себя, здорового, полного сил и сказать себе: я з д о р о в.

К Е. Б. Вахтангову был приглашен консилиум. В моем присутствии профессора осмотрели Е. Б. Вахтангова. После совещания

профессоров я вошел к ним в комнату и понял все...

— Как определяете вы срок? — спросил я их.

— Четыре—пять месяцев,—ответили мне.

Е. Б. Вахтангов ждал меня внизу. Я вышел к нему и, может быть, в первый раз солгал перед ним. Он обрадовался и повеселел. Вскоре он слег совсем и больше уже не вставал. Интерес его к жизни Студии МХАТ повысился чрезвычайно. Он расспрашивал обо всем, что происходило в Студии, и стал подозрителен—ему казалось, что мы скрываем от него что то. Студия готовилась в это время к своим заграничным гастролям. Е. Б. Вахтангов не допускал и мысли о том, что он может не быть участником этой поездки. Он пригласил к себе фотографа, встал с постели и снялся, желая иметь фотографические карточки, нужные для получения заграничного паспорта. Фотография жестоко и неприкрыто отразила близкую смерть, но Е. Б. Вахтангов и на этот раз не понял ее. Срок поездки приближался, и мы, студийцы, буквально не знали, что нам делать с Е. Б. Вахтанговым. Мы считали себя не вправе сказать ему истину об его трагическом положении и не находили средств убедить его в невозможности отъезда за границу. Но болезнь шла быстрым темпом, и Е. Б. Вахтангов

скончался 29 мая 1922 года. При его смерти я не присутствовал.

В тяжелые голодные годы заболела моя мать. Она лежала в нашей холодной, нетопленой квартире. Она тихо стонала днем и ночью. За ней нужен был умелый и сложный уход, и мне с трудом удалось устроить ее в больницу. Я приезжал к ней почти каждый день и видел, как она гасла. Рассудок ее слабел, и она заговаривалась. Умерла она без меня, и я с трудом нашел ее в морге, среди трупов, которые лежали на столах, на полу, в причудливых позах, обнявшись, с распухшими лицами, с раскрытыми глазами. В Москве свирепствовала эпидемия тифа, и умерших не успевали хоронить. С невероятным трудом удалось сорганизовать подобие похорон. Кладбище представляло собой ужасную картину. В могилы опускали людей без гробов, завернутых в тряпки, иногда связанных по два и прикрепленных веревкой к доске. С момента смерти матери я как бы потерял способность чувствовать. Мне стало в каком то смысле не важно, умерла она или нет. Я не мог осознать ее смерти и был странно спокоен. Мысль о самоубийстве не приходила мне в голову. И я пережил потерю матери в тупом равнодушном состоянии. Могила ее быстро

затерялась, и теперь я не знаю, где покоится ее прах.

Ко времени заграничной поездки театра мои художественные идеалы уже оформились с достаточной ясностью. Потребность осуществления их достигла своего предела. Я стал беседовать с товарищами по вопросам искусства, и во многих из них встречал понимание и сочувствие. Мы много и горячо говорили о реорганизации Студии. Со смертью Е. Б. Вахтангова Студия потеряла своего художественного руководителя, который мог бы повести ее по новым, живым путям. Эта потеря беспокоила меня. Еще при жизни Е. Б. Вахтангова Б. М. Сушкевич и я почти сговорились вести Студию туда, куда укажет нам талант Е. Б. Вахтангова. Но смерть его не позволила нам осуществить идею строгого выявления «лица Студии». Я стал думать о себе, как о художественном руководителе театра. Часть товарищей поддерживала меня в моей мысли, другая же часть смотрела на меня с некоторой опаской. И они были правы по своему. Еще так недавно я являлся перед ними в качестве мрачного, порой необузданного и несдержанного человека, говорящего самые противоречивые мысли, человека, не желающего сдерживать своих порывов и пр. Кроме того, я продолжал еще в то время

пить и часто бранил театр, не мотивируя своих слов. Все это вызывало в моих товарищах некоторое недоверие ко мне. Я не мог объяснить им, что во мне живут две самостоятельных души, из которых одна развивается, крепнет и возрастает, другая доживает свои дни. Но многие товарищи мои видели обе души и начинали прислушиваться к голосу той из них, которая таила в себе мысли и импульсы, направленные к обновлению и укреплению театра.

За границей я встретил И. Н. Берсенева и быстро сошелся с ним. Наши длинные и частые разговоры привели к тому, что я полюбил И. Н. Берсенева. Меня поразила его энергия, его острый ум,—ум, который видел окружающую жизнь и толковал ее далеко не шаблонно. Его административный талант как раз и является результатом уменья видеть факты в их внутренней сущности. Мне же посчастливилось увидеть И. Н. Берсенева тем особым способом, каким, в сущности, всегда должен актер смотреть на окружающих его людей. Способ этот заключается в том, что я мысленно вычитаю известную часть душевного содержания человека и рассматриваю только оставшуюся часть. Я, например, вычитаю мыслительное содержание говорящего человека и слушаю не то, *что* он говорит, но исключительно—*как* он говорит. Тут сразу

выступает искренность или неискренность его речи. Больше того, становится ясным, для чего он говорит те или иные слова, какова цель его речи, истинная цель, которая зачастую не совпадает с содержанием высказываемых слов. Человек может очень умно и логично доказывать свою мысль, но если вычесть ее, вычесть высказываемую им мысль, то внезапно может обнаружиться, например, глубокая нелогичность его души в это время. Кто нибудь высказывает, например, ряд мыслей, которые кажутся мне нечестными мыслями. Я готов возмутиться и даже назвать человека нечестным, но вот удалось вычесть рассудочное содержание его мыслей, и он предстает, как человек величайшей честности, человек, честно говорящий нечестные слова. Но бывает и наоборот. За вычетом честных мыслей вскрывается нечестная душа. Присмотритесь к жестам, к походке человека, как выразительно говорят они о его воле или безволии. Послушайте, как неубежденно говорят люди убедительные слова. Слово человека имеет смысл и звук. Слушайте смысл, и вы не узнаете человека. Слушайте звук и вы узнаете человека.

И. Н. Берсенев привлек к себе мое внимание и я предложил ему войти в нашу Студию и работать в ней в качестве актера и администратора. Мне было ясно, что И. Н. Берсенев

нужен театру именно в эту минуту. Я не ошибся в своем выборе. И. Н. Берсенев многое сделал для жизни театра. Много ночей провели мы с Б. М. Сушкевичем, обсуждая вопрос о реорганизаци Студии. Были у нас и горячие споры, но никогда не было ссор и мелких личных недоразумений. Собирались мы по два и по три, отдельными группами и все вместе и обсуждали вопрос о дальнейшей художественной и административной жизни Студии. Б. М. Сушкевич одобрил мою мысль о приглашении И. Н. Берсенева, и, по возвращении нашем в Москву, И. Н. Берсенев стал активным участником нашей работы.

Я помню два ночных заседания. Я пытался нарисовать перед студийцами картину той новой жизни, о которой я думал все это время. Я предлагал себя в качестве руководителя. Мне задавались сотни вопросов, делались бесчисленные возражения. Я пытался отвечать, как умел, и мучился от мысли, что если мои товарищи не захотят принять всех моих предложений, то придется отойти от театрального дела вообще, ибо я не мыслил себе лучшего театра, лучших актеров и лучших товарищей, чем те, с которыми я работал в Студии МХАТ.

Две ночи длились наши больше чем горячие споры. К концу второй ночи В. В. Готовцев встал и сказал, обращаясь ко всем:

— Чем мы рискуем, если дадим Чехову попробовать осуществить его мысли конкретно? Ничем! Если мысли его не жизнеспособны, мы всегда сможем отказаться от них!

Я и, кажется, все мы были обрадованы предложением В. В. Готовцева.

Это был правильный выход. Я объявил, что беру художественное руководство в свои руки на год. Мне казалось, что в течение года многое можно сделать в смысле повышения актерской театральной техники, но неопытность моя жестоко обманула меня. Уже несколько лет веду я работу в театре, и до сих пор не могу сказать, чтобы мне удалось достичь очень заметных результатов в области актерской техники. Поставленная мною художественная задача едва ли скоро найдет свое полное завершение, так как жизнь театра сложна и требует большого труда в областях! не имеющих прямого отношения к актерскому творчеству. Быстрый рост нашего театра за последние годы потребовал особого напряжения сил со стороны Дирекции. Годовой бюджет театра поднялся со 100 почти до 400 тысяч, значительно увеличилась труппа театра, а также и технический персонал. С огромным удовлетворением отмечаю я, что силы, затраченные Дирекцией на всю сложную административную работу, принесли прекрасные результаты. (Это отмечено и соответ-

ствующими учреждениями, которые нашли деятельность Дирекции вполне удовлетворительной, а театр в финансово-хозяйственном отношении окрепшим и выросшим.)

Первое, что я решил сделать в задуманном мною плане, была постановка «Гамлета».

Я стоял перед трудной задачей: у меня не было исполнителя роли Гамлета. Себя самого я не считал вполне пригодным для этой роли, но выбора у меня не было. С большим внутренним мучением ради осуществления задуманного плана, я решился взять на себя исполнение Гамлета. Но моя тяжесть возросла, когда я понял, что все внимание мое обращено на постановку в целом, на развитие начатков новой актерской техники, на проведение соответствующих актерских упражнений, служащих развитию этой техники, а никак не на роль Гамлета, не на себя самого, как актера. Все это очень осложняло мое самочувствие. Одним из первых упражнений на репетициях «Гамлета» были м я ч и. Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем не возникали внутренние

художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями,—с другой. Мы, постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову. Конечно, все эти и подобные им упражнения, делались нами далеко не совершенно и в недостаточном количестве. Кроме того, нас постоянно отвлекали теоретические рассуждения по поводу смысла и значения того или иного упражнения. Но как бы то ни было, первая попытка была сделана, и к моей величайшей радости я увидел, что актеры довольно охотно шли на новые и непривычные для них методы работы. Но зато сам я, как исполнитель роли Гамлета, далеко отстал от своих товарищей. Даже в день первой публичной генеральной репетиции, я, стоя в гриме и костюме у себя

в уборной, мучился той специфической мукой, которая известна актеру, когда он чувствует, что не готов для того, чтобы явиться перед публикой. Если актер правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать, как постепенное приближение актера к тому образу, который он видит в своем воображении, в своей фантазии. Актер сначала строит свой образ исключительно в фантазии, затем, старается съимитировать его внутренние и внешние качества. Так было и со мной, во время работы над ролью Гамлета. Я построил мысленный образ Гамлета, увидел его внешний и внутренний облик, но не смог съимитировать, так как внимание мое было отвлечено общими заданиями. Я и сейчас вижу замечательное лицо моего воображаемого Гамлета, лицо с особым желтоватым оттенком кожи, с удивительными глазами и несколькими чудесно расположенными морщинками на лице. Как не похож на него тот Гамлет, которого я играю, и как мучительно сознавать это!

В «Гамлете» же была сделана первая проба совместной работы трех режиссеров («Гамлета» ставили Смышляев, Татаринов и Чебан). Задача оказалось трудной, но идея ее тем не менее показалась мне, после сделанной нами попытки, безусловно верной и желательной. Идея в общих чертах заключается в том, что режиссеры,

имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга своими художественными замыслами и образами, стараются разрешить свои художественные противоречия и несовпадения тем, что сопоставляют в своей фантазии эти образы и дают им самим свободно воздействовать друг на друга. Они выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. И если режиссерам действительно удается сделать это в чистой, безличной, жертвенной форме, то результат выступает, как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и соответствующая индивидуальности каждого из них. Такой результат всегда оказывается выше пожеланий, высказанных каждым режиссером в отдельности, однако такого способа работы можно достичь только в том случае, если режиссер больше заинтересован постановкой и ее будущим, чем самим собой и своим будущим.

После генеральной репетиции «Гамлета», К. С. Станиславский сказал мне, что хотя ему и нравится многое в моем исполнении роли Гамлета, но что я все таки, по его мнению, не трагик в смысле амплуа, и что я должен избегать чисто трагических ролей. К. С. Станиславский был, конечно, прав — у меня нет настоящих «трагических» данных, но я, тем не менее, думаю, что если бы мне удалось сыграть Гамлета таким, каким является он

моему воображению, я сумел бы до некоторой степени — и, может быть, в своеобразной форме—передать трагизм Гамлета.

Гораздо легче чувствовал я себя в роли Аблеухова в «Петербурге» А. Белого. И хотя внимание мое также, как при работе над Гамлетом, отвлекалось задачами общего порядка, мне все же удалось уделить достаточно времени и на самого себя. Я и все мы, участники этого спектакля, искали подхода к ритмам и метрам в связи с движениями и словом. Попытки наши оказались весьма несовершенными для публики, но нам, актерам, они дали очень много, и я надеюсь, что попытки проведения новых технических приемов, слегка намеченные в постановке «Петербурга», найдут свое развитие в одной из дальнейших наших работ. Постановка «Дела» шла в несколько ином плане, и в задачи ее не входило дальнейшее развитие актерской техники, но, тем не менее, я лично попробовал и в ней, в пределах своей роли, использовать кое что из театральных приемов, служащих к облегчению работы и к легкости выполнения. Я попытался проработать тему имитации образа. Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетициях имитировал его.

Я не играл, как это обычно делаем мы, актеры, а я имитировал образ, который

сам играл за меня в моем воображении. Эта несовершенная попытка моя привела, однако, к тому, что я при изображении на сцене Муромского остаюсь до некоторой степени в стороне от него и как бы наблюдаю за ним, за его игрой, за его жизнью и это стояние в стороне дает мне возможность приблизиться к тому состоянию, при котором художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера. Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я к удивлению своему заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные, седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет проявиться их обладатель. Через некоторое время появился нос и прическа. Затем ноги и походка. Наконец, показалось все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя все это на репетициях, я очень страдал от того, что мне приходилось говорить слова роли в то время, как я еще не услышал говора Муромского, как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского. Однако, много радости испытал я и при том немногом, что удалось мне осуществить при спешной постановке «Дела».

Постановка «Гамлета» совпала с важным и значительным моментом в жизни студии МХАТ. Студия превратилась в Московский Художественный Академический Театр Второй и перешла в новое помещение на Театральной площади (Пл. Свердлова). В получении нашим театром нового помещения не малую роль сыграли энергия и такт И. Н. Берсенева. Маленький зрительный зал Студии на 175 чел. сменился залом вмещающим в себя 1350 чел. Это дало возможность театру исполнить свой общественный долг: Дирекции театра удалось довести посещаемость организованных зрителей до 110 тысяч и студенчества до 26 тысяч в сезон!!

Мое душевное равновесие крепло с каждым днем. Новые мысли проникали в мое сознание. Они давали мне силы, рождали уверенность в жизни и осмысливали мое пребывание в театре. Я пересмотрел свои прежние знания и легко отобрал из них то, что таило в себе зерна истины, и отбросил все, что разлагающе действовало на сознание и убивало волю. Я с удовольствием прочел, например, у одного из философов анекдотический рассказ о том, как учитель, объясняя своим ученикам Канто-Лапласовскую теорию о происхождении нашей солнечной системы, вращал в стакане воды капельку жира. Как

эта капелька от быстрого вращения разорвалась и отделила от себя ряд маленьких капелек. Учитель дал таким образом своим ученикам наглядную картину возникновения нашей солнечной системы с ее планетами. Ученики прекрасно поняли мысль своего учителя, но никак не могли догадаться, кто же вместо учителя вращал в мировом пространстве громадную мировую туманность?

Я далеко еще не освоился с новыми мыслями, притекавшими ко мне, но уже понимал то направление, в котором пойдет моя дальнейшая внутренняя жизнь. Передо мной встала задача перевоспитания себя. Я знал, что чувства мои негармоничны, воля не воспитана, и мысли хаотично блуждают в сознании. Я знал, что от меня самого будет зависеть, останется ли моя душевная жизнь такой же, как и прежде, или изменится и подчинится моему «я». И, несмотря на тяжелое сопротивление, которое оказывал мне мой характер, я принялся за переработку своих душевных качеств. Мне уже не были так чужды религиозные настроения. Физическое здоровье мое стало поправляться. Интерес к науке возобновился, но я уже не мог отдаться ему за недостатком времени. Впрочем, я и раньше не мог должным образом пополнить пробела в своем образовании. Уже будучи актером

Художественного Театра, я пригласил к себе преподавателя математики, но наши уроки скоро кончились, и причиной тому было зеркало, висевшее в комнате. Мой преподаватель во время уроков не сводил глаз со своего изображения в зеркале, и это ставило меня в безвыходное положение. Я смотрел на него, а он на себя, и мои вычисления оставались без проверки.

Медленно менялась моя жизнь, и я заметил однажды, что около меня не осталось ни одного человека из тех, которые окружали меня в детстве и юности. Я вспомнил, как в молодые годы думал я с ужасом о том, как было бы страшно потерять кого нибудь из своих близких, и вот я потерял их всех, но потерял и часть самого себя, каким я был раньше. Правда, в памяти моей вспыхивают иногда воспоминания раннего детства и даже младенчества, и я узнаю в них черты своего характера, известные мне и сейчас. Я помню, например, себя, сидящим на коленях у Антона Павловича Чехова (мне было тогда, вероятно, 6 или 7 лет). Антон Павлович нагибается ко мне и ласково спрашивает о чем то, а я смущаюсь и прячу от него свое лицо. Я хорошо помню это чувство смущения. Оно знакомо мне и теперь. Оно приходит ко мне внезапно, без видимых причин, и я смущаюсь и стесняюсь неизвестно почему, так же точно, как

это было со мной, когда я сидел на коленях Антона Павловича.

Помню и еще одно переживание. Это было в 1900 году. Мать разбудила меня утром и поздравила «с новым годом и с новым веком». Ее слова вызвали во мне необыкновенную радость. Чему я радовался я не знал, но радость моя относилась к чему то большому, что, как мне казалось, совершилось где то во вне, в пространстве, во времени, в мире... И теперь мне также знакома эта радость, но я уже знаю, к чему она относится. Я знаю теперь, что эта радость относится к творческим силам в мире, к гармонии и ритмам жизни, к великой справедливости, царящей в мире, к той справедливости, которую я так мучительно искал в период своего пессимизма, к той «закономерности», которой мне не хватало тогда.

Но рядом с переживаниями, знакомыми мне теперь, так же, как в детстве, я нахожу в себе такие переживания, которые выступают во мне, как противоположность моим детским переживаниям. Вот, например: чтобы ни желал я в детстве, в какую бы игру ни играл, мне был прежде всего важен результат, важен конец, было важно эффектное завершение. Я все делал торопливо, поспешно, с волнением стремясь к намеченному мной результату. Я почти не испытывал удовольствия от процесса

игры, спеша к ее завершению. Я помню, как долго я мучился, раздражался и волновался, когда мне пришла однажды в голову мысль о том, что можно так мелко нарезать бумагу, что она обратится в воду. Я изрезал громадное количество бумаги, совершенно измучив себя ожиданием результата. Так было в детстве. Теперь же при исполнении какой либо работы я почти всегда достигаю обратного настроения. Весь интерес мой направляется на процесс самой работы, результаты же ее являются для меня неожиданностью, и я предоставляю им существовать объективно, как бы отдельно от меня, не считая их своей собственностью и не привязываясь к ним так, как делал это в детстве. И благодаря этому новому отношению к р е з у л ь т а т а м своей деятельности, я заметил два новых момента в своей жизни. Я заметил, что р е з у л ь т а т ы самых различных дел моих как бы сами собой складываются в стройную картину, в стройную мозаику, где каждый камешек в гармонии с другими дает цельный и осмысленный образ громадной картины. И еще я заметил одно: из сферы моей душевной жизни исчезла щемящая скука и пустота, которые мне приходилось переживать раньше в те мгновения, когда р е з у л ь т а т ы были достигнуты, и я, так жадно стремившийся к ним, получал их в собственность и не знал, что с ними делать.

Они были мне не нужны и мучили меня, опустошая душу и рождая в ней скуку, тоску и апатию.

Постепенно крепло во мне самосознание, и я заметил, что в связи с этим понизилась моя утомляемость, которая так мучила меня раньше. Я утомлялся от массы внешних впечатлений, которым я позволял действовать на себя бесконтрольно. Я буквально был разорван самыми разнообразными и негармоничными впечатлениями. Мне было незнакомо чувство собранности, я не умел отстранять от себя ненужные впечатления. Реагируя на все, встречавшееся мне, я расходовал и истощал свои силы. Проходя по улице, я был буквально полон содержанием вывесок, уличным шумом и грохотом, лицами и случайными речами прохожих. Я страдал от этой разорванности, но не знал, как с ней бороться. И только некоторая степень самосознания избавила меня от муки душевного хаоса. Я попрежнему вижу вывески, слышу уличный шум и т. д., но эти впечатления уже не пронизывают меня без моей воли и не утомляют, как прежде. Я стал допускать в свое сознание гораздо меньшее количество впечатлений, но зато, я нашел отношение к этим немногим впечатлениям. Мне, например, доставляет страдание надпись на вывеске, висящей над дверями столовой и

гласящей: «Уголок вкуса», или просто «Столовая Вкус», или русскими буквами «Люрс», с нарисованным рядом полу-львом, полу-тигром, и т. д. Все это мучает меня, но не истощает моих сил, ибо я сознательно отношусь и к «Люрсу», и к его портрету на вывеске, и могу посмеяться над ходом мысли того, кто придумал название «Люрс».

Я понял, что художник должен уметь получать впечатления.

Это значит уметь отбирать впечатления и искать отношения к ним. Но это не значит, что художник может бежать от гнетущих, тяжелых или даже жалких впечатлений, нет, он должен получать всякие впечатления и искать к ним ясного и сознательного отношения. Мне посчастливилось испытать величественный, душевный подъем при виде римских развалин, когда я был в Колизее, в Пантеоне, и среди обломков Форума. Я пережил глубочайшее потрясение в римских катакомбах, поражаясь мощи человеческого духа, я влюбился в Венецию, как в девушку; днем и ночью ходил я по ее узеньким уличкам-лабиринтам и тосковал от любви к ней. Много незабываемых впечатлений оставила в душе моей поездка по Италии. Но вот я снова в Москве, и здесь меня встретил «Люрс»! Что же должен был делать я с ним? Отвернуться с презрением? Нет! Я должен был

услышать и то, что в состоянии сказать «Люрс» о душе человеческой. «Люрс» такой же свидетель жизни человеческой, как и Колизей, как и Пантеон. Только не нужно бояться боли, причиняемой «Люрсом», и тогда он расскажет о многих замечательных вещах, о которых художнику нужно узнать.

Не могу удержаться от того, чтобы не сказать несколько слов об Италии, которая чудесным образом совмещает в себе величие и детскость, грандиозность и юмор, гордость и наивность.

Италия полна контрастов и неожиданностей. Она может развить художественный вкус человека до высочайших пределов, но может показать ему и такую безвкусицу, забыть которую едва ли скоро удастся. Я помню мрачную тюрьму на берегу Неаполитанского залива. Тюрьма эта производит тяжелое и гнетущее впечатление одним своим видом. Ее безнадежно толстые стены сложены из массивных каменных глыб. И тем ужаснее выглядят ее стены, чем ярче солнце, чем чище и прозрачнее воздух над заливом, чем веселее песни, хохот и ругань итальянцев, шныряющих по улицам. Тюрьма—это почти единственное место в Неаполе, откуда хочется поскорее уйти. Но желание уйти переходит в желание убежать, почти в чувство отчаяния, когда вдруг видишь, что около одной

из тюремных стен, вплотную примыкая к ней, ютится небольшое кабарэ. На эстраде выступают певцы, публика весело ест, пьет, глотает устриц и шутит с итальяночками, прислуживающими ей. Поют не только на эстраде, поют и за столиками, поют и на улице, около кабарэ, поют везде! Первая мысль, которая приходит в голову при виде этой картины: не слышат ли заключенные этих песен и веселого смеха? На стене, рядом с эстрадой, висит большое изображение Мадонны, разукрашенное цветами, лентами и залитое светом. Все это вместе сливается в одно хаотическое впечатление, разобраться в котором сразу нет никакой возможности.

Есть контрасты и в вывесках и в названиях различных предметов. Например, банк носит название «Банк Святого Духа». Вино—«слеза Христа». Филэ—«А-ля святой Петр». В магазинах продаются небольшие статуэтки, изображающие Христа с розовыми щеками и красивым кукольным лицом. В храме St. Pietro in Vincoli стоит фигура Моисея Микель Анджело, она огорожена решеткой, и к ней с трепетом подходят туристы, но выйдя из храма они могут тут же в маленькой лавочке, торгующей открытками, получить крошечную статуэтку, изображающую Моисея с идиотским лицом и непропорциональными руками и ногами. Даже Колизей из какой то

беложелтой массы, вершка в $1^1/_2$ величиной, можно получить в такой лавочке. Колизей не только не похож на настоящий, но в нем откровенно не хватает одной стены.

Я зашел в одну из маленьких старинных церквей во Флоренции. Осмотрев ее изумительные фрески и насладившись дивной красотой ее старинного стиля, я направился к выходу. У дверей мне преградила дорогу маленькая, сгорбленная старушка и, ласково улыбаясь, жестами пригласила меня вернуться в церковь. Я пошел за ней. Она подвела меня к большому стеклу, похожему на витрину магазина, и торжественно повернула электрический выключатель в стене. Витрина осветилась, и я увидел куклу, одетую в светлое платье. Это было изображение Мадонны. Я ужаснулся, но старушка радостно показывала мне на изображение, повидимому, приглашая меня повнимательнее рассмотреть фигуру. Она показала себе на грудь и потом снова на фигуру. И вдруг я увидел, что у Мадонны на груди приколоты булавкой маленькие дамские часики. Я понял, что это сделано для красоты и из уважения к Мадонне. Мне стало до слез жалко старушку. Я быстро поблагодарил ее, заплатил несколько лир за услугу и вышел. Я не был оскорблен за Мадонну, нет, Мадонна не страдает от того, что ее чтят простые души так, как умеют, от чистого

сердца, с любовью и верой, мне было жалко старушку, мне было жалко младенца в облике сгорбленного седого существа, едва волочащего ноги. Этот контраст почему то вызывал во мне слезы.

И при въезде на Капри меня встретила религиозная процессия. На высоких носилках несли изображение Мадонны с поднятыми руками. Процессия двигалась с пением, и скалы сотрясались от выстрелов ракет, и эхо носилось между скалами и сливалось в невыносимый, несмолкающий гул. Боже, как они стреляли! Я готов был сейчас же вернуться назад в Неаполь, но пароход отходил только на следующий день. Пол ночи я сходил с ума от стрельбы. Как сохраняют итальянцы в душе своей религиозное чувство при таком оглушительном грохоте? Это навсегда останется для меня загадкой.

Однажды, на пароходе, по дороге в Венецию, я наблюдал, как весело шутили друг с другом несколько итальянских рабочих. Они, громко хохоча, срывали друг с друга шапки и делали вид, что бросают их за борт.

Все пассажиры быстро приняли участие в их игре.

Хохотала вся палуба, все снова приходя в восторг от одного и того же приема с шапками. Но вот веселье достигло своего напряжения, и одна из шапок действительно поле-

тела в воду. Палуба затихла, и взоры всех устремились на обладателя шапки. Тот перегнулся через борт и некоторое время смотрел на свою уплывающую и может быть единственную шапку. Но когда он сел на свое место, его лицо просияло детской улыбкой, и он закатился громким смехом. Вся палуба снова захохотала. Ни следа обиды или огорчения. Потерять шапку гораздо веселее, чем это может казаться со стороны. Но игра этим не кончилась. Восторг товарищей того, кто сидел без шапки, выразился в том, что они стали пучками вырывать волосы с широкой груди своего радостно пострадавшего товарища. Хохот перешел в крик радости. Восторг попрежнему не сходил с лица человека без шапки и без волос! Я ничего не понимал и должен был искренно сознаться себе в этом. Если угодно, игра рабочих тоже была построена на контрастах.

А вот и еще впечатление. На палубе парохода стоит пианино. Некто подходит к нему и неумело, тихонько ударяет пальцем по клавише и робко оглядывается на публику. Публика молчит. Он ударяет еще и еще раз. Потом начинает импровизировать, ничуть не заботясь о гармонии. Через минуту он поет, ударяя как попало по клавиатуре пианино. Около него собирается толпа. Поют уже многие, поют мужчины и женщины. За пианино

сидит уже кто то другой и играет, а инициатор веселья, заломив шапку на затылок и потрясая черными кудрями, не помещающимися в широкополой шляпе его, дирижирует хором и кричит, и поет, и танцует. Разве это не Италия? Италия! Это солнце отражается в душах черномазых итальянцев, и поет, и кричит, и танцует в них! Это мы, приезжая в Италию, надеваем черные очки и слабыми, северными, холодными голосами говорим: «ах, какое солнце», а они, черномазые, размашистые и веселые, как черти, носят это солнце в себе и восторгаются его лучами, не с неба идущими к ним, а к небу идущими из них в их песнях и хохоте! Италия — школа радости, любви, смеха, школа особого способа жизни в присядку! Я собственными глазами видел, как шоффер большого автобуса ловил на улицах Рима, веселья ради, итальянку, гоняясь за нею всей своей громадной машиной. Я буквально выхватил итальянку из под колес автобуса, но мой «подвиг» был оценен, как участие в веселой игре, и шоффер вместе с итальянкой, хохоча, направились каждый своей дорогой. И жульничают итальянцы весело и просто. В ресторанах нужно проверять счета—они подаются с расчетом на проверку. Как извозчик запрашивает с расчетом на скидку, так и камерьери (кельнер) пишет с расчетом на скидку!

Это в порядке вещей. И ни камерьери, ни посетителю не обидно, когда счет немного убавляется и оба довольные расходятся.

Извозчик также может не дать сдачи. Он долго не будет понимать вас, когда вы станете требовать сдачу, но если и поймет наконец, то подняв свою жилетку и указывая себе на живот, просто и убедительно скажет вам: Volgio mangiare maccheroni! и вы, конечно, откажетесь от сдачи.

Разумеется, все эти и подобные им впечатления не кажутся мне основными и важнейшими для Италии, но что они характерны для нее, в этом я не сомневаюсь. Я даже думаю, что одних впечатлений, связанных исключительно с красотами и величием итальянского искусства, римских развалин, катакомб и проч., было бы недостаточно для того, чтобы почувствовать и полюбить Италию такой, какова она теперь. Нравы, лица, голоса и смех итальянцев, это другой аспект того, что мы видим в их храмах, музеях и во всей их природе. Итальянцы любят показывать свои достопримечательности и любят давать длинные объяснения к ним, но их объяснения помогают понять их страну гораздо меньше, чем они сами, когда с них слетает вежливость перед иностранцами, и они остаются сами собой.

Едва ли найдется человек, которому однажды посчастливилось увидеть Италию и кото-

рый не почувствовал бы желания описать свои впечатления. Италия требует, чтобы об ней говорили, кричали и писали. Я также не свободен от этих желаний, но все же я считаю нужным воздержаться не только потому, что Италия описана многими талантливыми людьми, но и потому, что глубоко убежден в том, что описать ее все таки нет никакой возможности. Даже репродукции с итальянских картин и развалин становятся понятными и дорогими не раньше, чем собственными глазами увидишь все это.

Некоторое душевное равновесие и покой проникали постепенно во всю мою жизнь. Даже мои посещения призывных пунктов, которые повторялись аккуратно каждые три месяца, когда кончалась моя отсрочка, проходили для меня спокойнее, чем раньше. И чем спокойнее и крепче становилось мое душевное состояние, тем с большим удивлением оглядывался я на свои прежние поступки. Я переставал понимать их, и мне казалось, что я вспоминаю не о себе самом, но о каком то другом, постороннем мне человеке.

В один из первых призывных дней, когда я ехал на поезде в Москву (я жил за городом), мне показалось невыносимым пребывание среди пассажиров, и я выскочил на ходу из

вагона на полотно железной дороги. Теперь мне непонятен этот мой поступок. Я почти забыл то нервное напряжение, которое заставило меня тогда выскочить из вагона идущего поезда. И многое, многое кажется мне теперь чуждым и непонятным. Странным образом окончилось и мое пристрастие к вину. Однажды утром я проснулся от невыносимой душевной боли. Внезапный и неожиданный приступ нестерпимой тоски охватил меня еще во время сна, и я проснулся, стараясь разгадать причину испытываемых мной мучений. Такой сильной боли и таких терзаний совести я не испытывал еще никогда.

В самом страдании моем была как бы заключена и их причина — мне стало ясно, что причина заключается в вине. Я был поражен таким неожиданным и, казалось, ничем не подготовленным переживанием. Я перестал пить исключительно под влиянием этой, пережитой мною муки. Мои попытки вернуться к вину не удавались, потому что вино перестало доставлять мне с тех пор какое либо удовлетворение. Все это случилось само-собой и как бы помимо моей воли.

Когда мое сознание освободилось от ненормального воздействия алкоголя, я стал успешнее работать в области изыскания театральной правды. Я мог сравнить пребывание мое на сцене в трезвом и нетрезвом состоянии,

и мне открылся один важный момент. Актер, опьяняющий себя перед выходом на сцену, теряет незаметно для себя особое качество творческой объективности по отношению к самому себе. Он не в состоянии воспринять своей игры объективно, как бы со стороны. Он не знает, как он играет. Он ощущает возбуждение, которому и отдается, но он не свободен в этом возбуждении, он захвачен им и не может отвечать за результаты своего «творчества». А между тем актер, обладающий нормальным сознанием, должен во время игры на сцене «видеть» самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры, как бы со стороны. Истинное творческое состояние в том именно и заключается, что актер, испытывая вдохновение, выключает себя самого и предоставляет вдохновению действовать в нем. Его личность отдается во власть вдохновению, и он сам любуется результатами его воздействия на свою личность. Это знает всякий художник, всякий актер, испытавший истинное вдохновение. Эта объективность спасает актера от рассудочного и грубого вмешательства в свое творчество. Часто говорят, что творчество должно итти из глубин подсознательной жизни художника, но это возможно только в том случае, если художник умеет объективно относиться

к самому себе и не вмешиваться в работу подсознания своими грубыми мыслями и грубыми чувствами.

Тщетно художник ты мнишь,
Что творений своих, ты создатель...

или:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

Так говорят поэты о вдохновении и о связанной с ним объективности самого художника. Актер, ищущий своего «вдохновения» в вине, никогда не переживет истинного вдохновения. Он обрекает себя на жестокий самообман.

В умении относиться объективно к себе самому большую роль в моей жизни сыграла одна незначительная, казалось бы, черточка в моей судьбе. Заключается она в том, что я постоянно в пустяках попадаю в смешное положение. И *смеясь* над собой, я учусь быть объективным к самому себе. (Отличие мое от Епиходова заключается в том, что Епиходов не умеет смеяться над своими «несчастьями» и трагически относится к своей судьбе.)

Имея почетный билет для входа в кино, я был по недоразумению с криком удален из очереди входивших в кино граждан.

Часто, здороваясь или прощаясь с кем нибудь, я не получаю ответного приветствия.

Иногда, от чрезмерной любезности в разговоре с мало знакомыми людьми, стараясь подобрать вежливые и приятные выражения, я говорю «спасибо» вместо «пожалуйста», «будьте здоровы», вместо «здравствуйте», «извините»—вместо «до свидания».

Однажды я сидел в гостях у Ф. И. Шаляпина и смущался. Пили чай. Я отпил из своего стакана и, не успев проглотить, заметил, что за столом воцарилась тишина. Боясь громко глотнуть, я задержал чай во рту. Все попрежнему молчали. Я чувствовал, что краснею, и что меня сейчас спросят о чем нибудь, чтобы вывести из смущенного состояния. Я решился проглотить чай, но глотательное движение не удалось, и чай тоненькой струйкой, медленно, как из шприца, вылился на скатерть.

Все эти и подобные им пустяки могут иметь большое значение, если найти к ним правильное отношение.

Чем серьезнее относился я к театру, чем больше работал теоретически над вопросами новой актерской техники, тем сложнее становились мои отношения к публике. В прежнее время я чувствовал зрительный зал, как

единое недифференцированное существо, и трепетал перед этим существом, ища его одобрения или боясь его порицания. Но мало по малу, ко мне стали доходить из зрительного зала и другие ощущения. Я стал отличать состав публики. Мне было не все равно, кто сидит в зрительном зале. Я начал чувствовать волю зрителей, их желания, их настроения.

Зрительный зал имеет десятки оттенков и каждый вечер дает новые нюансы этих оттенков. Зал бывает добрым и злым, легкомысленным и серьезным, любопытным и равнодушным, благоговейным и распущенным. Но в общем настроении, царящем в зале, я различал и молчаливую борьбу, происходившую между отдельными группами. Все это раньше не доходило до моего сознания, и я играл так, как мне подсказывало мое настроение. Но с новым ощущением зрительного зала изменилась и моя игра. Я стал играть так, как того хотели сегодняшние зрители. Это мучило меня, потому что я чувствовал, что теряю самостоятельность и подчиняюсь чужому желанию. Мучение было тем сильней, чем поверхностнее и легкомысленнее был настроен зрительный зал. В угоду ему, я начинал играть грубее и проще, почти р а з ъ я с н я я свою игру. Но воля зала бывала так сильна, что я не мог побороть ее. Каждый спектакль (в особенности в начале) был для меня

тяжелым испытанием. И передо мной встал вопрос, как выйти из этого тяжелого положения.

И я нашел ответ в новой актерской технике. Я понял, что зрители имеют право влиять на творчество актера во время спектакля, и актер не должен мешать этому. Та объективность, о которой я упоминал выше, и есть способ дать публике возможность влиять на актера и вносить в спектакль свой оттенок. Так бывает с актером всегда, если он действительно вдохновлен. И только тогда устанавливается контакт между публикой и актером, когда актер любит публику, в с я к у ю публику и, когда отдает ей свой с е г о д н я ш н и й сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала.

Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь, путем такой отдачи себя его влиянию. Я, например, часто пользуюсь указаниями А. И. Чебана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она, и какая четкость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли.

Художественное чутье, вкус и мастерство А. И. Чебана, которому я беззаветно верю, как художнику, начинают действовать на меня или вернее во мне.

Актер, который «мнит, что творений своих он создатель», отстраняет от себя публику и вызывает в ней протест. Почему говорит поэт, что Аполлон требует его к священной жертве? Почему к жертве? Потому, что отдать себя вдохновению и через вдохновение публике, духу времени, эпохе и т. д.—значит принести жертву. Актер, любящий свой собственный произвол, свою личную волю в искусстве, не знает, о какой жертве идет речь в творчестве, и он никогда не в состоянии будет ответить ни эпохе, ни потребностям своего времени.

Как много в наши дни говорят «о созвучности с современностью», и как плохо понимают, в чем заключается эта «созвучность»! Как часто мне бросали упрек в том, что я играю «Гамлета», который не нужен нашей эпохе. Разве дело в «Гамлете» или в какой нибудь другой классической пьесе? «Гамлет» таит в себе неисчерпаемые богатства для нашей эпохи, и не в нем дело, дело в том, как и для кого играть «Гамлета».

Я помню один спектакль «Гамлета», когда аудитория наша состояла исключительно из учителей, съехавшихся в Москву со всего

РСФСР. Я помню, как жадно вбирала аудитория все, что происходило на сцене, и как много нового и своего внесла эта аудитория в спектакль. Я благодарен им, посетившим нас учителям, за те безмолвные поправки и изменения, которые они внесли в спектакль. Новая актерская техника, о которой я говорю—вот ключ к «созвучности с эпохой»—новый, глубокий актер, актер жертвенно отдающий себя аудитории,—вот ключ ко всякой современности. Классики, величие которых в том и заключается, что они далеко выходили за пределы своего времени и в своем творчестве затрагивали интересы грядущих эпох, эти классики оживут и заговорят с нами на нашем языке, если мы вместо того, чтобы душить и гнать их—предоставим в их распоряжение новую технику, новое искусство, нового актера, могущего воплотить классика так, как хочет этого эпоха.

Новый актер узнает, поймет и учтет желание нового зрителя с его новым сознанием не раньше, чем научится путем новой техники жертвовать своим произволом, своей личностью. Никакие теоретические трактаты, никакие кабинетные измышления современных мыслителей от театра не найдут доступа в сознание актера. Актер не услышит и не поймет их, не знающих тайны современности. Актера нельзя уговорить быть

«современным», не указав ему актерского пути к тому, как стать современным. Не от теоретиков театра, но от самой публики, от живого зрителя, вечером, во время спектакля, должен услышать актер слово, звучащее из современности. Но для этого ему надо иметь орган, которым можно услышать это слово о современности, орган же этот есть новая актерская техника, которая научит актера жертве в искусстве, а не произволу в нем.

Сердце сжимается от боли за театр, когда видишь, как злобствующие «теоретики и знатоки современного театра» призывают общественность к жестокой и грубой расправе с театром! И как радуется сердце, когда знаешь, что «знатоков» и «теоретиков» театра, в сущности, не так много, и что истинные знатоки, любящие и понимающие театр, не позволяют и не позволят им погубить нарождающиеся молодые ростки действительно нового театра. И за это великая благодарность им, знатокам и терпеливым охранителям театра!

Мне ясно, что ближайшей задачей актера является—переработка себя самого, своей техники, своего актерского существа. Театр спасет не только новый репертуар, но и новый актер!

Я помню, какую радость доставил мне Моисси своими суждениями о технике, необ-

ходимой для настоящего актера. Я помню, с какой любовью объяснял он мне, как нужно ставить диафрагму и дыхание, и как обращаться с голосовыми связками и т. д. Он упирался пальцами мне в живот, а сам в это время кричал с восторгом, глядя на меня, как будто кричал не он сам, а я. Я видел как любит он технику, как ценит ее и какое громадное значение приписывает ей. И он прав бесконечно! Кому же нужна техника, как не русскому талантливому, пламенному и темпераментному актеру. Я был счастлив, когда узнал, что К. С. Станиславский с восторгом говорит о Моисси и предлагает молодым актерам учиться у него.

Велики обязанности актера перед публикой, но есть некоторые обязанности и у публики по отношению к актеру. Я часто замечал, что спектакль идет хуже, чем мог бы итти при сегодняшнем составе публики, только потому, что публика (или, вернее, некоторая часть ее) не слишком внимательна при самом начале спектакля. Момент, когда раздвигается занавес, есть момент, который актер всегда переживает особенно. Это момент, когда актер получает первую весть из зрительного зала, и часто весть эта бывает печальной вестью о том, что публика «не готова». Сознает это актер или нет, но он теряет нечто от своей силы, когда получает неблагополучную весть

из зрительного зала. Публика может повысить качество спектакля своим участием в нем, но может и понизить его чрезмерным спокойствием своим и пассивным ожиданием впечатлений. Публика должна хотеть увидеть хороший спектакль, и она увидит его, если захочет. Спектакль состоит не только из актеров, но и из публики. С какой завистью смотрел я на публику, когда наблюдал ее в 1925 году, во время Международного шахматного турнира в Москве. В присутствии Ласкера, Капабланки, Маршаля и других великих шахматистов, публика показала, какие силы она таит в себе и каких спектаклей может добиться, если захочет отнестись к Станиславскому, Мейерхольду, Москвину и другим с тем же вниманием, с каким она отнеслась к Рети, Торрэ, Боголюбову и т. д.

Многое хотелось бы мне сказать о связи публики и актера, но пусть эта тема войдет в содержание другой моей книги, специально затрагивающей вопросы театра, как такового.

Я много говорю о новой актерской технике. Но владею ли я сам этой техникой? Нет, еще не владею. Вот та пограничная черта, на которой стою я теперь и с которой бросаю взгляд на свое прошлое и на свое будущее. Я готовлюсь к принятию новой будущей техники, я жду и жажду ее. Немногие попытки овладения ею показали мне ее неизмеримые

глубины и ценности. Я смотрю вперед с надеждой и верой. Я покончил внутренно со всем старым в театре, и мне мучительно трудно доживать в этом старом и бороться с препятствиями, встающими на пути к новому. В сущности, я не сыграл еще ни одной роли так, как это нужно, и если бы меня спросили, какую из своих ролей я считаю наиболее удачной, я со всей искренностью должен был бы ответить: ту, которую я еще не сыграл.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00033219348